

आजकालचे साहित्यिक

आजकालचे साहित्यिक

गंगाधर गाडगीळ



उत्कर्ष प्रकाशन, पुणे ४.

प्रकाशक
सौ. सविता सु. जोशी
उत्कर्ष प्रकाशन,
श्री रेणुका अपार्टमेंट, शिवाजीनगर,
पुणे ४११ ००४.

मुद्रक
प्रमोद वि. बापट
प्रमोद प्रिंटर्स,
१०१९, सदाशिव पेठ,
नागनाथ पाराजवळ,
पुणे ४११ ०३०.

प्रकाशन दिनांक : दसरा, शके १९०२
(१९ ऑक्टोबर १९८०)

प्रकाशन क्र. ४२

मुखपृष्ठ : सुभाष अवचट

किंमत : वीस रुपये

आजकालचे साहित्यिक

जी. ए. कुलकर्णी : भोवऱ्यात अडकलेला प्रतिभावंत

विजय तेंडुलकर : गाजलेला पण तोकडा नाटककार

चिं. त्र्यं. खानोलकर : काव्यात न मावणारा कवी



प्रास्ताविक

मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय प्रतिवर्षी ' गजेंद्रगडकर व्याख्यानमाला ' आयोजित करते. या व्याख्यानमालेसाठी व्याख्याता म्हणून १९७७ साली मला निमंत्रण देण्यात आले. या बहुमानाबद्दल मी संग्रहालयाचा आभारी आहे.

माझ्या व्याख्यानांसाठी ' आजकालचे साहित्यिक ' हा विषय मी निवडला व जी. ए. कुलकर्णी, चिं. त्र्यं. खानोलकर आणि विजय तेंडुलकर या साधारणत: १९६० नंतर विशेष नावाजल्या गेलेल्या साहित्यिकांवर तीन व्याख्याने नोव्हेंबर १९७७ च्या २५, २६, व २७ या तारखांस दिली.

ती व्याख्याने नंतर लगेच लिहून काढावीत, असा माझा विचार होता; परंतु इतर अनेक व्यवधानांमुळे ते काम लांबणीवर पडत गेले. आता अखेर ते पुरे होऊन हे पुस्तक प्रकाशित होत आहे, याचा मला आनंद वाटतो. त्याचप्रमाणे हे काम पुरे करण्यास मला इतका विलंब लागला याबद्दल संग्रहालयाचे चालक व रसिक वाचक यांची क्षमा मागतो.

१९४५ ते १९६० हा साधारणत: नवकथा व नवकविता यांच्या बहराचा काळ असे मानता येईल. त्यानंतरच्या काळात ज्यांनी विशेष साहित्यिक कर्तृत्व दाखवले व वेगळे असे काही केले असे मानले जाते, त्यांच्या कार्याचे स्वरूप समजून घेणे व त्याचे मूल्यमापन करणे आवश्यक आहे असे मला गेले काही दिवस वाटत होते आणि तसे करण्यास ही वेळ योग्य आहे अशीही माझी भावना झाली होती. एक समीक्षक या नात्याने ही गोष्ट मी करावी अशी अपेक्षा आज बरीच वर्षे केली जात होती आणि मी तसे न केल्यामुळे माझे अनेक लेखकमित्र तक्रारही करीत होते.

परंतु आतापर्यंत ही गोष्ट मी हेतुपूर्वकच टाळली होती. साहित्यात जेव्हा

नव्या प्रवृत्ती अवतरत असतात आणि आकार घेत असतात, तेव्हा त्यांच्या स्वरूपाचे दिग्दर्शन त्या प्रवृत्तींचे प्रवर्तक अगर त्यांचे निकटवर्ती समीक्षक यांनीच करणे इष्ट असते असे माझे मत आहे. वेगळ्या प्रकृतीच्या साहित्यिकांनी ते केले तर त्या नव्या प्रवृत्तींचे यथार्थ स्वरूप बहुधा स्पष्ट होणार नाही. हे वेगळ्या प्रकृतीचे साहित्यिक त्या नव्या लेखकांचे अगर प्रवृत्तींचे स्वागत करणारे असले तरीही हा धोका असतो. इतकेच नव्हे तर, त्या प्रवृत्तींना चुकीचे वळण लागण्याचीही शक्यता असते. दुसरी गोष्ट अशी की, या प्रवृत्तींनी आकार घेण्यापूर्वी, त्या पूर्णपणे बहरण्यापूर्वी, त्यांच्या स्वरूपाचे दिग्दर्शन व त्यांचे मूल्यमापन यथार्थपणे करणे शक्य नसते, निदान अवघड असते.

परंतु आता या नव्या लेखकांचे साहित्यिक कर्तृत्व पुरेशा प्रमाणात व्यक्त झाले आहे आणि त्यांना मान्यताही मिळाली आहे. नव्या प्रवृत्ती आता बहरल्या आहेत. साहित्याच्या क्षेत्रात त्यांना स्वतःचे असे स्थान प्राप्त झाले आहे. म्हणजेच माझ्या-सारख्या समीक्षकाने आपल्या परीने त्यांची समीक्षा करण्यास अनुकूल अशी परि-स्थिती निर्माण झाली आहे.

या पुस्तकात मी मुख्यतः लिहिले आहे ते विशिष्ट लेखकांच्या साहित्याविषयी. साहित्यातील प्रवृत्तींविषयी लिहिले आहे ते त्या लेखकाच्या साहित्याच्या अनुषंगाने. कारण साहित्याची निर्मिती लेखक व्यक्तिशःच करीत असतात. पुष्कळदा एका काल-खंडातले काही लेखक समान प्रेरणांनी, साहित्यविषयक कल्पनांनी आणि मूल्यसंकल्प-नांनी भारलेले असतात; किंवा प्रचलित साहित्यविषयींचा असंतोष अगर त्याचा अपुरेपणा ते निरनिराळ्या प्रकारे व्यक्त करीत असतात आणि तसे करीत असताना साहित्यविषयक एक वेगळी दृष्टी अगर मूल्यसंकल्पना आकार घेते. असे झाले की एक नवी प्रवृत्ती साहित्यात निर्माण झाली असे आपण म्हणतो आणि त्या प्रवृत्तीचा अभ्यास करतो. असे करणे एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत संयुक्तिक आणि इष्ट असते. पण अभ्यासाची ही पद्धत अनेक प्रकारे फसगतही करू शकते. ह्या पद्धतीने अभ्यास करताना या विविध प्रकृतींच्या साहित्यिकांत जे समान गुणधर्म असतात, त्यांना महत्त्व दिले जाते. त्या साहित्यिकांचे कर्तृत्व मुख्यतः त्या गुणधर्मांच्या संदर्भातच तपासले जाते. पुष्कळदा समान गुणधर्म शोधण्याच्या नादात त्या लेखकांच्या अंगी नसलेली वैशिष्टचे त्यांच्यावर लादली जातात आणि या सगळ्या खटाटोपात त्या लेखकाचे स्वत्व खरे कशात आहे ते शोधण्याकडे दुर्लक्ष होते.

हे धोके टाळण्याचा मी पहिल्यापासून प्रयत्न केला आहे. नवकथा व नव-कविता यांच्या स्वरूपाचे विवेचन करताना मी या साहित्यप्रवृत्तीच्या प्रवर्तकांच्या साहित्याची प्रथम चर्चा केली, आणि तिच्या संदर्भात या साहित्यप्रवृत्तींची वैशिष्टचे मांडण्याचा प्रयत्न केला. त्यामुळे मर्ढेकर व पु. शि. रेगे यांना अगर गंगाधर

गाडगीळ व व्यंकटेश माडगूळकर यांना एकाच दावणीला बांधण्याचा प्रमाद माझ्या हातून घडला नाही. नवकाव्याची काही वैशिष्टचे निश्चित करून त्यात सर्व नवकवींना मी बुचकळून काढले नाही.

साधारणतः १९६० नंतर ज्यांचे साहित्यिक कर्तृत्व बहरले त्यांच्याबद्दल प्रस्तुत पुस्तकात लिहितानादेखील हीच खबरदारी मी घेतली आहे. म्हणजे या कालखंडातले वेगळे काही करणारे तीन साहित्यिक मी निवडले आहेत आणि त्यांनी काय केले व त्यात नवीन काय आहे ते तपासून पाहिले आहे. ह्या तीन साहित्यिकांची निवड मी माझ्या आवडीनिवडी अगर कल यानुसार केलेली नाही; तर साहित्यात त्यांना काय स्थान दिले जाते, त्याच्या आधारे केली आहे. म्हणजेच साहित्यात ज्यांना विशिष्ट प्रकारची मान्यता मिळाली आहे, त्यांचे साहित्य मी माझ्या दृष्टिकोनातून तपासले आहे. म्हणजे हा परामर्श केवळ त्या लेखकांच्या साहित्याचा नाही तर त्यांना साहित्यात विशिष्ट स्थान देणाऱ्या समकालीन– त्यांच्या साहित्याने प्रभावित झालेल्या– रसिकतेचाही आहे.

ह्या तीन लेखकांची निवड करताना दोन निकषांचा मी उपयोग केला आहे. एक तर या लेखकांचा समकालीन रसिकांवर, समीक्षकांवर व लेखकांवर किती प्रभाव पडला ते मी पाहिले. दुसरी गोष्ट अशी की, हे काहीतरी वेगळे व मोलाचे करीत आहेत, अशी एकंदरीत संबंधितांची भावना आहे की नाही, ते विचारात घेतले आहे. केवळ साहित्यिक कर्तृत्व अगर लोकप्रियता या गोष्टींच्या आधारे मी ही निवड केलेली नाही. केवळ साहित्यिक कर्तृत्व विचारात घेतले असते तर, तेंडुलकरांऐवजी वसंत कानेटकरांची निवड करावी लागली असती आणि लोकप्रियतेच्या आधारे निवड केली असती तर पु. ल. देशपांडे, गो. नी. दांडेकर, बाळ कोल्हटकर इत्यादिकांना डावलता आले नसते.

तीनच लेखक का निवडले असा प्रश्नही विचारता येईल. त्याला पूर्णपणे समाधानकारक असे उत्तर माझ्याजवळ नाही. तीन व्याख्याने द्यायची होती म्हणून तीन लेखक निवडले असे एक उत्तर देता येईल. माझ्याजवळ वेळ किती आहे, किती परिश्रम करणे शक्य आहे; हे विचारात घेऊनच मी हा निर्णय घेतला.

या कालखंडात दिलीप चित्रे व अरुण कोलटकर या लेखकांनी वेगळे असे लेखन केले. त्यांच्या लेखनाने काही लेखक व समीक्षक प्रभावितही झाले. ते वेगळे असे काही करीत आहेत असे सर्वांनाच वाटत होते; परंतु त्याबरोबर हेही खरे की, हे लेखक मराठी साहित्याच्या क्षेत्रात काहीसे परके राहिले. मर्ढेकरांची कविताही यांच्या साहित्याइतकीच वेगळी होती, पण यांच्या लेखनासारखी ती मराठी साहित्यात परकी राहिली नाही. दुसरे कारण वैयक्तिक आहे. या लेखकांच्या साहित्याविषयी माझ्या मनाची निश्चित अशी प्रतिक्रियाच झाली नाही. साहित्य

म्हणून ते माझ्या मनाला जाऊन भिडलेच नाही. कदाचित हा माझाच दोष असेल. पण हे असे आहे खरे.

दलित साहित्याची चळवळ मराठीत बरीच फोफावली आहे. आपल्या वेगळेपणाचा उद्‌घोष तिचे प्रवर्तक करीत आहेत. निराळ्या साहित्यमूल्यांनी आपल्याला जोखले पाहिजे अशी त्यांची आग्रही भूमिका आहे. या साहित्याविषयी मला केव्हा ना केव्हा लिहायचेच आहे. योग्य वेळी मी ते लिहीनच.

'कोसला', 'वासूनाका' इत्यादी या कालखंडातील इतर काही लक्षणीय पुस्तकेही माझ्या डोळ्यांसमोर आहेत; परंतु या प्रयत्नांतून काही प्रवृत्ती बहरल्या असे आपण म्हणू शकत नाही. हे लेखन काहीसे धूमकेतूसारखे आहे. यामुळे आणि इतर व्यावहारिक मर्यादांमुळे मी त्याची दखल या पुस्तकात घेतलेली नाही.

माझी अशी एक बरीवाईट समीक्षादृष्टी आणि समीक्षापद्धती आहे. त्याच्या द्वारेच ही समीक्षा मी केलेली आहे. नवसाहित्याच्या संदर्भात ह्या माझ्या भूमिकेने आकार घेतला आणि तिच्या द्वारे नवसाहित्याचे रसग्रहण यथार्थपणे करता येते असे दाखविण्याचा मी प्रयत्न केला. त्यानंतर जुन्या अर्वाचीन मराठी साहित्याचे रसग्रहणदेखील या भूमिकेवरून अधिक चांगल्या प्रकारे करता येते असे दाखविण्याचा प्रयत्न मी 'साहित्याचे मानदंड' या पुस्तकात केला; आणि नवसाहित्योत्तर काळातल्या नव्या प्रवृत्तींचे रसग्रहणही या भूमिकेवरून किती यथार्थपणे करता येते ते पाहण्याचा मी या पुस्तकात प्रयत्न केला आहे. तो कितपत यशस्वी झाला आहे ते रसिकांनी ठरवायचे आहे.

या प्रयत्नातून काय निष्कर्ष निघाले त्यांचा सारांश येथे सांगणे अप्रस्तुत ठरेल. मी इतकेच म्हणेन, मराठी नवकथेने आणि नवकवितेने जसे अनेक दरवाजे उघडले, साहित्याच्या कक्षाच जितक्या विशाल केल्या, साऱ्या मराठी साहित्यावरच जितका मूलगामी परिणाम केला, तसे या लेखकांच्या साहित्याने केले आहे असे मला आढळले नाही. त्याचप्रमाणे नवसाहित्यांचे विशेष जितके सुस्पष्टपणे सांगता येतात, तितके सुस्पष्टपणे या लेखकांच्या साहित्याचे विशेष सांगता येत नाहीत. कदाचित हा माझाच दोष असेल. त्याबरोबर हेही खरे की, या साहित्यिकांनी —विशेषत: कुलकर्णी व खानोलकर यांनी— वेगळे आणि मोलाचे असे मराठी साहित्याला पुष्कळ दिले आहे. मराठीतल्या अग्रेसर साहित्यिकांत या दोघांची निश्चितपणे गणना करावी लागते.

व्याख्यान म्हटले म्हणजे त्याच्या काही अंगभूत मर्यादा असतात. त्यात बारकाईने आणि कसोशीने विवेचन करता येत नाही. लिहिताना या मर्यादा पडत नाहीत. साहजिकच माझ्या व्याख्यानांची भाषा व त्यांतील विवेचन वेगळे होते. या पुस्तकाची भाषा व मांडणी वेगळी आहे. काही ठिकाणी तर माझ्या व्याख्यानांत

मी जी भूमिका घेतलेली होती, तिच्यात या पुस्तकाचे लेखन करताना खूपच फरक पडला आहे.

या अडचणीतून एक मार्ग असा की, आधी लेखन करायचे आणि मग व्याख्याने द्यायची; परंतु यासाठी वेळाचे जे गणित मांडावे लागते ते मला मांडता आले नाही. आणि एकंदरीत जे झाले ते बरेच झाले. कारण माझा अनुभव असा आहे की, व्याख्याने आधी लिहून काढली की ती रंगत नाहीत. आणि व्याख्याने आधी दिली म्हणजे स्वतःच्या विचारांना चालना मिळते; आणि लेखन अधिक सकस होते. या पुस्तकाच्या बाबतीत असे झाले असेल अशी मला आशा वाटते.

— गंगाधर गाडगीळ

मुंबई
५–६–१९६९

जी. ए. कुलकर्णी : भोवऱ्यात अडकलेला प्रतिभावंत

मराठी लघुकथेच्या क्षेत्रात नवकथेचा अवतार झाल्यानंतर अत्यंत लक्षणीय कामगिरी करणारे लेखक म्हणून श्री. जी. ए. कुलकर्णी यांना आत्ताच नव्हे तर गेली अनेक वर्षे मान्यता मिळालेली आहे; आणि त्यांनी गेल्या वीस-पंचवीस वर्षांत विपुल लेखन केल्यामुळे त्यांच्या प्रतिभेचे विविध पैलू त्यांच्या साहित्यात व्यक्त झाले आहेत. त्यांच्या लेखनाने जे विशेष भारावून गेले त्यांनी त्या साहित्याचे रसग्रहण आणि मूल्यमापन केले आहे. कोणताही लेखक साहित्यात लक्षणीय असे काही वेगळे करू लागला की, त्याचे पहिल्याप्रथम उत्साहाने आणि सहानुभूतीने स्वागत व्हावे, पूर्वग्रहमुक्त अशा दृष्टीने त्याची चिकित्सा व्हावी हे आवश्यक असते. ती गोष्ट आता जीएंच्या बाबतीत झालेली आहे. तेव्हा आता माझ्यासारख्याने त्यांच्या साहित्याचे रसग्रहण आणि समीक्षा करावी अशी परिस्थिती निर्माण झाली आहे.

माझ्यासारख्याने असे म्हटले याचा अर्थ मी त्यांच्या साहित्याचा चाहता नाही असा मात्र नव्हे. त्यांच्या कथा मी आज अनेक वर्षे मोठ्या आवडीने वाचत आहे. परंतु माझी अभिरुची त्यांनी लेखन सुरू करायच्या किंवा निदान त्याकडे विशेष लक्ष वेधण्याच्या आधीच घडलेली होती. मी आणि इतर नवकथाकारांनी व नवकवींनी जी निर्मिती केली तिच्या संदर्भात, त्या वेळी असलेल्या वाङ्मयीन वातावरणात निर्माण झालेली होती. तिच्या आधारे साहित्यात नवीन काही करणाऱ्या नंतरच्या लेखकांच्या साहित्याची समीक्षा व्हावी हे मला इष्ट वाटले नाही. साहित्यात नवे काहीतरी निर्माण होते तेव्हा त्याबरोबरच एक नवी अभिरुचीदेखील अस्तित्वात येते. या अभिरुचीच्या चष्म्यातूनच जे नवे त्याचे पहिल्याने स्वागत व रसग्रहण होणे उचित अशी माझी भूमिका आहे. या नव्या

साहित्याने व नव्या अभिरुचीने आकार घेतला की मग अन्य दृष्टिकोनातून त्या साहित्याची व अभिरुचीचीही समीक्षा व्हावी. जीएंच्या बाबतीत तशी वेळ आता आली आहे आणि म्हणूनच मी प्रस्तुत लेख लिहीत आहे.

इतक्या वर्षांच्या कालात जीएंच्या कथेने आपली विविध रूपे व पैलू जरी व्यक्त केले असले तरी त्यांच्या कथेच्या संदर्भात एक वेगळी अभिरुची निर्माण झाली आहे, एक वेगळी टीकादृष्टी अस्तित्वात आली आहे असे मात्र म्हणता येत नाही. जीएंनी नवीन काहीतरी केले, मराठी लघुकथा पुढे नेली असे अनेक म्हणतात; पण हा वेगळेपणा कशात आहे, मराठी कथा त्यांनी पुढे नेली ती कशी ह्याचे विवेचन कोणी केल्याचे माझ्या तरी वाचनात आलेले नाही. माधव आचवलांनी त्यांच्या कथांचे अत्यंत रसिकपणे आणि सहानुभूतीने रसग्रहण केले आहे. आपल्या कथांत जीए पुनःपुन्हा काय करायचा तो प्रयत्न करतात आणि ती काळचा रंगाची वेटोळी काढण्यातच केवढे सौंदर्य आहे हे त्यांनी दाखविले आहे. पण त्यासाठी एक नवी अभिरुची व टीकादृष्टी त्यांनी स्वीकारलेली नाही अगर तिची आवश्यकताही प्रतिपादिलेली नाही. हे असे व्हावे हे खेदकारक असले तरी अर्थपूर्णही आहे.

एखाद्या लेखकाच्या साहित्याचे रसग्रहण आणि चिकित्सा दोन पद्धतींनी करता येते. एक पद्धत अशी की, लेखन वाचून आपल्या मनात जी एक संकलित प्रतिक्रिया तीच सांगायची आणि मग तिचे, वेगवेगळे संदर्भ आणि उदाहरणे देऊन विवरण करायचे. ही पद्धत मोठी परिणामकारक असते. भारावून केलेली रसग्रहणे साधारणतः याच पद्धतीने केलेली असतात. ह्या पद्धतीने केलेले लेखन वाचून काहीतरी एकसंध आणि व्यवस्थित असे मांडले गेले असे वाचकाला वाटते.

ही पद्धत अशी परिणामकारक असली तरी काहीशी धोकादायक आहे असे मला वाटते. कारण कोणत्याही साहित्याविषयी एकसंध अशी प्रतिक्रिया होणे आवश्यक आहे असे येथे गृहित धरलेले असते. आणि त्या विशिष्ट भूमिकेचे विवरण व समर्थन करण्याच्या दृष्टीनेच त्या साहित्यातील लेखन-वैशिष्टयांचा उल्लेख त्या समीक्षेत होतो. त्यामुळें हे रसग्रहण एकांगी होण्याची शक्यता असते. कारण कोणत्याही दर्जेदार साहित्यकृतीच्या वाचनाने मनात अनेक उलटसुलट तरंग अनेकदा उठतात, वेगवेगळ्या प्रतिक्रिया स्फुरतात आणि त्यातून एकसंध अशी भूमिका निर्माण होतेच असे नाही. यामुळे या पद्धतीचा उपयोग मी साधारणपणे करीत नाही.

रसग्रहण आणि चिकित्सा करण्याची दुसरी पद्धत अशी की, त्या लेखनाच्या निरनिराळ्या अंगांची वैशिष्टये, गुणविशेष व त्यातून स्फुरलेल्या प्रतिक्रिया यांची नोंद करीत जायचे आणि त्यातून काहीएक संकलित भूमिका निर्माण होते का पाहायचे. या दुसऱ्या पद्धतीने केलेल्या रसग्रहणात काहीसा विस्कळितपणा जाणवतो.

ते गद्य, थंडपणे केलेले आहे असे वाटण्याचीही शक्यता असते. आणि त्यातून काही एक संकलित भूमिका तयार होतेच असे नाही. समजा झाली, तरी तिच्यात न सामावणाऱ्या अगर तिच्याशी विसंगत अशा तपशिलांची, वैशिष्टयांची अगर प्रतिक्रियांची नोंद त्या रसग्रहणात असते अगर असायला हवी. त्यामुळे आणि एकंदर त्या रसग्रहणाच्या मांडणीमुळे समीक्षकाच्या भूमिकेहून वेगळी भूमिका घेण्याची शक्यता वाचकाला जाणवते.

या पद्धतींपैकी पहिली पद्धत आग्रही असते आणि दुसरी अनाग्रही असते असे म्हणता येईल. मला स्वतःला ही दुसरी अनाग्रही पद्धत पसंत पडते आणि त्या पद्धतीने रसग्रहण करताना मी त्या ललित लेखनाकडे तीन अंगांनी पाहतो. पहिले अंग म्हणजे त्या कथांतून साकार होणारे अनुभवविश्व, दुसरे म्हणजे त्या विश्वामागची अनुभव घेण्याची पद्धती आणि तिसरे म्हणजे त्या अनुभवविश्वाचा आविष्कार जे रूप धारण करतो ते रूप. ही तीन अंगे परस्परांशी संलग्न असतात. खरे म्हणजे ती परस्परांशी एकरूप झालेली असतात. तेव्हा एक अंगाबद्दल लिहिताना आपण दुसऱ्या अंगाविषयी अपरिहार्यपणे काहीतरी सांगत असतोच. हे असे होणे अपरिहार्यच नव्हे तर, आवश्यकही आहे; पण तरीदेखील रसग्रहणाच्या आणि विवेचनाच्या दृष्टीने या तीन निरनिराळ्या अंगांनी साहित्यकृतीकडे पाहणे सोईस्कर आणि उपयुक्त ठरते.

जी. ए. कुलकर्ण्यांच्या अनुभवविश्वात स्थळ, वातावरण, व्यक्ती आणि घटना ह्यांची पुष्कळ विविधता आहे, पण त्याचबरोबर काही विशिष्ट प्रकारचे वातावरण, माणसे आणि प्रसंग त्यात पुन्हा निरनिराळ्या स्वरूपात अवतरतात– म्हणजे या विविधतेतही काही संगती आहे, सूत्रे आहेत.

त्यांच्या बहुसंख्य कथा घडतात त्या महाराष्ट्र आणि कर्नाटक यांच्या सीमेलगतच्या प्रदेशात. ते स्वतः त्याच परिसरात राहतात त्यामुळे हे स्वाभाविकच आहे. त्या भागातला निसर्ग, तेथली गावे, शहरे, माणसे, त्यांची नावे, तेथल्या जमाती इत्यादींची चित्रे आपल्याला त्यांच्या कथांत आढळतात. त्यांच्या काही कथा त्या भागातल्या छोटया, काहीशा खुरटलेल्या शहरात घडतात तर, काही मुदवाड-सारख्या एखाद्या मरगळलेल्या कळाहीन लहानशा गावात घडतात. हे मुदवाड खेडे दोन नकटया टेकडयांआड धुळीत पसरलेल्या कुत्र्यासारखे दिसते. कधी एखाद्या गारुडयांच्या वस्तीत त्यांची कथा जाते तर कधी सह्याद्री ओलांडून त्याच्या पश्चिम उतारावर वसलेल्या रामकोळी जमातीच्या, देवजाई नावाच्या गलिच्छ, रांगडया वस्तीत प्रवेश करते. एखादी कथा दूर मुंबईत घडते. पण मुंबई या कथाविश्वाला परकी आहे. माणसे तेथे येतात, अपयश पदरात पाडून घेतात आणि मग पुन्हा आपल्या गावी जातात. परत जावे असे त्या गावात काहीही नसते. तेथेही अपयशच

वाढून ठेवलेले असते; पण ती माणसे त्या गावची असतात, तेथे त्यांची घरेदारे असतात आणि म्हणून ती तेथे जातात. जखमी झालेल्या प्राण्याने मरण्यासाठी आपल्या गुहेत अगर बिळात जावे त्याप्रमाणे.

त्यांच्या काही कथा अगदी वेगळ्या, भूतकालीन अद्‌भुत कथांच्या प्रदेशात आणि वातावरणात घडतात. तेथे भव्य राजवाडे, गूढ देवालये, भिक्षूंचे क्रूर मठ, अथांग निळा सागर, सळसळीत निर्दय वाळूचा अथांग विस्तार, मृत जनावराच्या सडत चाललेल्या आतड्यासारख्या कुंद-अरुंद गल्ल्या, वायुवेगाने जाणारे तळपते रथ, सौंदर्यवती स्त्रिया, देशोदेशी फिरणारे मुसाफिर इत्यादी गोष्टी असतात.

परंतु हा प्रदेश असा वेगळा असला तरी त्यात भेटणारी माणसे, त्यांच्या जीवनातल्या घटना, त्यांच्या प्रेरणा आणि प्रारब्ध या गोष्टी आपल्याला अपरिचित वाटत नाहीत. कर्नाटकच्या सीमारेषेलगतच्या प्रदेशातलेच विश्व, समकालीन परिस्थितीतले मालिन्य, परिस्थितीतील आणि व्यवहारातील तपशील, आकाराला पडणाऱ्या मर्यादा इत्यादींतून मुक्त होऊन अधिक लखलखीत, भव्य, सौंदर्यपूर्ण रूप धारण करते. विशिष्ट आकारात दडलेले कलाकार स्वतंत्र अस्तित्व प्राप्त करून घेतात. कारण ज्यांनी अद्‌भुत कथांत भेटायला हवे होते अशी पात्रे अगर घटना थोडासा वेष पालटून कर्नाटकच्या सीमेलगत वावरू लागतात.

या अनुभवविश्वात निसर्गाची अनेक रूपे आपल्या दृष्टीस पडतात. पण त्या सर्वांत एक समान सूत्र आहे आणि ते म्हणजे या निसर्गाच्या कठोरतेचे. एखाद्या कथेत दुपार रखरखत असते आणि समोरचा रस्ता डागल्या डागाप्रमाणे फणफणत असतो. अन्यत्र ऊन कर्कशपणे ताठते आणि संध्याकाळ झाली तरी झळझळत राहते. कधी आभाळाच्या निळ्या उग्रतेखाली गल्लीचा तुकडा धपापू लागतो. या उन्हात एखाद्या जुनेऱ्याप्रमाणे धुळीच्या आंधळ्या पसाऱ्यावर मध्ये मध्ये लिंबाची किरटी झाडे विकल उभी असतात. एखाद्या कथेत पाऊस येतो तेव्हा काळ्या ढगांची एक भिंतच एखाद्या श्वापदाप्रमाणे टपून शिकार साधण्यासाठी एक-एक पाऊल टाकत हळूहळू आकाशात चढते. मग वीज कडाडते तेव्हा सारे आभाळच अति ओझ्याने तडकून कोसळल्यासारखा आवाज होतो. संधिप्रकाश पसरतो तो मळकट असतो. आणि रात्र कशी एकदम एखादे कांबळे टाकल्याप्रमाणे अंगावर पडते. आणखी एका कथेत उपाशी थंडी हाडे पोखरते. निसर्गाची अशी कठोर, निष्ठुर, अक्राळ-विक्राळ रूपे ही त्यांच्या कथांची केवळ पार्श्वभूमीच नव्हे तर, अविभाज्य भाग असतात.

निसर्गाची अत्यंत सुंदर रूपेही त्यांच्या कथांत आढळतात. पण हे सौंदर्यदेखील बहुधा अतिमानुष, निर्विकार, निष्ठुर असते. 'इस्किलार' कथेत भोवताली खूप खोलीवर सर्वत्र समुद्र असतो आणि त्याच्या बाजूला त्याला समांतर पसरलेल्या नगरांतील मनोरे आणि गोपुरे खेळण्यांप्रमाणे दिसतात. दुसऱ्या एका कथेत एक

भयानक घटना घडते आणि मग नियतीचा सहस्ररत्न मोरपिसारा चांदण्या चमकावीत, लहान-मोठा होत सारे निर्विकारपणे पाहत असतो.

रखरखणारे ऊन, हाडे पोखरणारी थंडी, धुळीचा आंधळा पसारा– अशा उग्रभीषण स्वरूपात अगर नियतीच्या अत्यंत सुंदर पण निर्विकार सहस्ररत्न मोर-पिसाऱ्याच्या रूपाने निसर्ग जीएंच्या कथांत सामान्यपणे अवतरतो. त्याची सौम्य शीतल, हसरी रूपे त्यांच्या नजरेला दिसतच नाहीत. पुन्हा हा निसर्ग धमकाविणाऱ्या अज्ञात भीतीच्या जबड्यासारखा असतो.

जीएंच्या कथांतील हा निसर्ग रंगगंधांनी संपन्न आहे आणि प्राणीसृष्टीने गजबजलेला आहे. चंद्रावळ हे सण्याचे जातिवंत कबुतर. या मादीची मान रेशमाच्या लडीसारखी असते, चोच नाजूक, गुलाबी असते आणि डोळे काळ्या मोत्यांची टिंबे ठेवल्याप्रमाणे नितळ व कोरीव असतात. चंद्रावळीचे हे दुधावरच्या साईसारखे रूप. उलट तिच्याभोवती सतत घुमणारा लाल डोळ्यांचा नर नाकावर अर्धा पौंड मांसाचा बोजड लाल तुरा मिरवीत असतो. तिची शिकार करणारा शिकऱ्या पक्षी तिच्याभोवती संथपणे गिरक्या घेऊ लागतो. सुरी फेकण्यापूर्वी हातात क्षणभर स्थिर धरावी त्याप्रमाणे त्या संथ हालचालीत कोंडलेले क्रौर्य असते. 'मुखवटा' कथेत इब्राहिमच्या करंडीतून एक कोंबडीचे पिलू पुटकन खाली उडी मारते व कापसाच्या चेंडूप्रमाणे टुणूटुणू हिंडू लागते. हे नाजूक, निरागस पिलू जीएंच्या कथेत एका सायकलीखाली सापडून फुटावे आणि गपगार व्हावे हे अपेक्षितच ! त्यानंतर अर्थातच एक कावळा त्याला चोचीत धरून बाजूने उड्या मारीत गटारा-जवळ फरफटत नेतो. त्या मार्गात मागे एक चिकट, ओलसर पट्टा राहतो. नंतर तो निर्धास्तपणे टचदिशी आपली चोच त्या पिलाच्या पोटात खुपसतो आणि वर काढतो; आणि तिच्यात आलेले दोन-चार काळसर दोरे चोचीने हेलकावीत, पुन्हा वाकडी मान करून रस्त्यावरच्या पोरांकडे समाधानाने पाहतो. त्याच कथेत लक्ष्मण परटाचे गाढव एकदम काहीतरी आठवल्याप्रमाणे फें-फें करीत कुंडाजवळ येते आणि मग ते तेथल्या एका भिंतीला अगदी चिकटून पुन्हा स्तब्ध राहते. त्याच्या या हालचालीतून मूढ अर्थशून्यता आणखी एक आकार धारण करते. आणखी एका कथेत उंबऱ्यावर उभे असलेले कुत्रे सदूभाऊंच्या पिचकारीचा डाग अंगावर तसाच घेऊन आत येते. ते पाठ वाकवून अंग ताणल्यासारखे करते. मग टेबलाखाली समोरील पायावर डोके ठेवते आणि उकिडवे बसून झोपडीच्या कुशीत हाडे पसरून देते. असा हा आणखी एक आकार– पराभूत लाचारीचा, अर्थशून्यतेचा. 'राक्षस' कथेत गुणीने कुठून तरी आणलेले एक झुरळ ती लाल मुंग्यांपुढे टाकते. मुंग्या सगळीकडून झोंबत असताना ते सारखे आपले काटेरी पाय झडझडत राहते. मध्येच झटक्याने ते सरळ झाले तर गुणी त्याला लागलीच पालथे करते. सुब्रावांच्या बागेत माकडाचे एक

पिलू (पाठीचा कणा मोडून) पाठीवर पडलेले असते व त्यांच्याकडे बटणासारख्या डोळयांनी पाहत असते. वर रस्त्यावरील झाडांच्या छपरात अनेक माकडे त्या गुंतवळयात अडकल्याप्रमाणे गोठून स्तब्ध बसलेली असतात. सुब्राव जेव्हा त्या पिल्लाला काठीने बागेच्या कुंपणाबाहेर ढकलतात तेव्हा त्या पिलाशी असलेला आपला ऋणानुबंध जणू संपला असे मानून ती माकडे उडया मारीत जंगलात निघून जातात. मृत्यूच्या उंबरठयावर उभ्या असलेल्या सुब्रावांना मृत्यूचे निष्ठुर दर्शन घडते. दुसऱ्या एका कथेत काही अंतरावरच दोन वाशांना वेटाळून एक साप डोकें पुढे करीत फुत्कारतो. जीएंच्या एका प्राचीन काळातील कथेत सारथ्याने एकदम लगाम खेचताच उतावीळ, विस्तृत डोळयांचे शुभ्र घोडे मागच्या पायांवर उभे राहतात व त्यांच्या डौलदार आयाळांच्या माना सागराच्या वक्र लाटांप्रमाणे क्षणभर वर जातात. मग त्यांचे पाय भुईवर टेकतात आणि त्यांची निथळत असलेली शरीरे थरथरत राहतात.

व्यंकटेश माडगूळकर सोडले तर प्राणी-सृष्टीचे इतके सूक्ष्म निरीक्षण करणारा व तिला आपल्या कथांत इतके स्थान देणारा दुसरा लेखक मराठीत बहुधा आढळणार नाही. व्यंकटेश माडगूळकरांच्या काही लेखनात प्राणी-सृष्टीला जवळ-जवळ मध्यवर्ती स्थान आहे. जीएंच्या कथा प्राण्यांनी गजबजलेल्या असल्या तरी त्यांत त्यांना मध्यवर्ती स्थान नाही. जीएंचे प्राणी-सृष्टीचे निरीक्षण अत्यंत सूक्ष्म आहे. झुरळाचे पाय काटेरी असतात हे त्यांच्या नजरेतून सुटत नाही. झुरळाच्या पायांना लाल मुंग्या कशा झोंबतात आणि ते पाय कसे झडझडावते, झटक्याने सरळ कसे होते तेदेखील त्यांनी निरखून पाहिलेले आहे. पण त्यांच्या कथेतले प्राणी हे नुसते प्राणी नसतात. त्यांच्याद्वारे काही आकृत्या पुनःपुन्हा आकार घेत असतात. नाजूक, देखणे टोपेल कबुतर आणि त्याची शिकार करणारा, कोयत्याच्या आकाराचे पंख असलेला क्रूर शिकऱ्या पक्षी; एवढेसे, कापसाच्या गोळयासारखे कोंबडीचे पिलू आणि त्याच्या पोटात चोच खुपसणारा कावळा; सालस कृष्णी गाय आणि डोळयांतून पाणी पाझरत तिला आलेला मृत्यू ही एक पुनःपुन्हा वेगवेगळया स्वरूपात आढळणारी आकृती आहे. पाठ मोडून असहायपणे पडलेले प्राणीही या कथाविश्वात पुनःपुन्हा अवतरतात. एखादे मांजर अगर घुबड अशुभाची चाहूल घेऊन त्यात येते, तर हडकुळी, बेवारशी कुत्री पराभूत, अर्थशून्य जीवन त्यात जगत असतात. घोडयांच्या स्नायूत देखणे सामर्थ्य थरकते तर बिनपापण्यांची माकडे एखाद्या रानटी टोळीप्रमाणे विधीपूर्वक मर्तिक पार पाडतात.

जीएंचे प्राण्यांचे निरीक्षण सूक्ष्म आहे. (पण मला वाटते माकडांना पापण्या असतात. फक्त त्या पापण्यांना केस नसतात.) पण हे सर्व प्राणी जेव्हा त्यांच्या कथांत भेटतात तेव्हा ते अगदी असहाय असतात, अगर अत्यंत क्रूरपणे शिकार

करीत असतात. अतीव लाचारीने अगर अर्थशून्यपणे जगत असतात. किंवा अतिशय नाजूक आणि देखणे दिसत असतात. जीवनाची काही रूपेच जीएंच्या नजरेत भरतात. आणि हे प्राणी हे नुसते प्राणी नसतात तर जीवनातल्या काही प्रवृत्तींची अगर त्याच्या काही घाटांची ते प्रतिके असतात.

प्राण्यांच्या बाबतीत जे खरे आहे तेच वनस्पतिसृष्टीच्या बाबतीतदेखील खरे आहे. ह्या वनस्पतिसृष्टीचे जीएंचे निरीक्षण असेच सूक्ष्म आहे आणि बहुधा ह्या वनस्पतींचा उपयोग प्रतीके म्हणून केलेला असतो. पुन्हा ती प्रतीकेदेखील काही विशिष्ट प्रकारची असतात. काही उदाहरणांवरून हे स्पष्ट होईल. 'पारधी' कथेतील दादासाहेबांच्या घराच्या गच्चीवरच्या कुंडीत साकळलेल्या रक्ताप्रमाणे दिसावी इतक्या लाल रंगाची नीग्रेटा जातीची गुलाबाची कळी उमलते. त्यांच्या बागेतील जिरॅनियमच्या फांद्या हत्तीरोग झाल्याप्रमाणे सुजलेल्या असतात. सावित्रीच्या घराच्या आवाराच्या कोपऱ्यात पानांच्या चिंध्या झालेली एक आडदांड वांझ केळ असते. 'रात्र झाली गोकुळी' या कथेत जमिनीतून विशाल कारंजा निघून हिरवा गोठून गेल्याप्रमाणे दिसणारे चाफ्याचे प्रचंड झाड परसात अगदी मध्येच असते. त्याच परसात अनेक वर्षे मोकाट वाढलेले द्राशालाचे झाड असते.

ह्या निसर्गाच्या पार्श्वभूमीवर मानवनिर्मित गावे, वस्त्या आणि वास्तू आहेत. देवालये अगर अतिमानुषाची वसतिस्थानेही ह्या मानवनिर्मित सृष्टीचा भाग असतात. जीएंच्या अनेक कथांत या देवालयांना— ह्या अतिमानुषाच्या वसतिस्थानांना— मध्यवर्ती स्थान असते. त्यांच्या साक्षीने अगर त्यांच्या परिसरात बहुधा काहीतरी भीषण, क्रूर घडत असते. 'मुखवटा' कथेतले दत्ताचे देऊळ अगदी लहान आहे. पण तो दत्ताचा पितळी मुखवटा बिनपापण्यांच्या डोळ्यांनी जीवनातला क्रूरपणा, त्यातील अर्थशून्यता, त्याची वेडी वळणे पाहत असतो. दुसऱ्या एका कथेत एका जुन्या देवालयाच्या समोरच्या तलावात वेड लागलेली रमा जीव देते. 'राक्षस' कथेत एका कबरस्थानात गुणीच्या मनाचा राक्षस कबजा घेतो आणि मग ती शंकरू सोनाराच्या गळ्यावरच्या खळगीत कात्रीचे पाते खुपसून त्याचा खून करते. 'स्वप्न' कथेतल्या रामकोळी जमातीच्या देवजाई नावाच्या वस्तीच्या सुरुवातीलाच एका लाकडी खांबात ओबडधोबडपणे कोरलेली, कवड्यांचे डोळे असलेली जखणाईची आकृती असते. रामकोळी तेथे मुक्कामाला आले की ते तिच्यावर मळवट भरत. त्या वेळी जखणाईचा चेहरा भयानक, सदैव जागा वाटे. रात्रंदिवस जागे डोळे— त्यांना निद्रा नाही की स्वप्ने नाहीत. या जखणाईच्या साक्षीने मग माणसांची जीवने उद्ध्वस्त होतात. काही कथांत ही देवालये दूर कुठे तरी पर्वतावर संगमरवरी अलिप्तपणात गोठलेली असतात. आणि माणसांना खुणावून आपल्याकडे बोलावत असतात. माणसे मोठ्या आशेने, अपेक्षेने,

खूप हालअपेष्टा सोसून तेथे जातात आणि मग तेथे त्यांचा भीषण पद्धतीने सर्वनाश होतो. हे अतिमानुष कधी प्रेमळ विठाईमाऊलीचे अगर राक्षसांचे निर्दाळण करणाऱ्या महिषासुरमर्दिनीचे रूप धारण करीत नाही. ते तटस्थ असते, निष्ठुर असते, भूतपिशाच्चांच्या सृष्टीशी जोडलेले, संगनमत करणारे असते.

जीएंच्या कथांत माणसांच्या ज्या अनेक वस्त्या आणि गावे आहेत त्या सर्वांवरच एकप्रकारची अवकळा पसरलेली असते. जुनाट, गलिच्छ, शेवाळीने बुरबुटलेली, सांडपाण्यात फतकल मारून बसलेली, माळावरच्या धूळीत घुसमटलेली, काळोखी, भकास अशीच घरे, गल्ल्या आणि वस्त्या त्यांच्या कथांत अनेक आहेत. नीटनेटके टुमदार गाव, झपाट्याने उत्साहाने विकास पावणारे शहर, भोवतालच्या साऱ्या प्रदेशाचे जीवन बदलून टाकणारा एखादा भव्य कारखाना यांना त्यांच्या कथांत स्थान नसते. ती बुरबुरलेली शेवाळी, ती गलिच्छ सांडपाण्याची गटारे यांचीच वर्णने त्यांच्या कथांत पुनःपुन्हा बारकाईने, एका चमत्कारिक आस्थेवाईकपणाने केलेली असतात.

वानगीदाखल ' रात्र झाली गोकुळी ' या कथेतले हे वर्णन पाहा.

' परवा पावसाळ्यात डाव्या बाजूची भिंत मध्येच कोसळली. त्यामुळे रस्त्यावरील पाणी सरळ अंगणात साठू लागले आणि ते काळवंडले. त्या सतत ओलीमुळे गोकुळाचा उंबरठा हिरवाचार होऊन शेवाळीने निसरडा झाला होता. '

मुदवाड गावाचे वर्णन हे असे आहे :

' रस्त्यापासून चांगल्या सात-आठ मैलांच्या अंतरावर दोन नकट्या टेकड्यांआड धुळीत पसरलेल्या कुत्र्याप्रमाणे मुदवाड खेडे पसरले होते. चार-सहा झोपड्या, वसावसा ओरडणारी कुलंगी कुत्री, अशक्त हाडकुळे बैल आणि हाडांच्या गाठीवर कातडे ताणलेल्या अंगांचे शेतकरी— या साऱ्यांचा तो एक गुंतवळाच होता. तेथून लांबवर, एखाद्या जुनेऱ्याप्रमाणे पसरलेल्या धुळीच्या आंधळ्या पसाऱ्यावर मध्ये मध्ये लिंबाची किरटी झाडे विकल उभी होती. अशा आठ-दहा झाडांच्या आड मोठमोठ्या ढेकळांचे पुरळ उठलेले एक शेत उसवून पडले होते. त्याला पाठीशी घालून गवती छपराची एक बोंदरी झोपडी उभी होती व तिच्या फाटक्या वळचणीतून मळकट, चेंगट धूर बाहेर पडत होता. मुदवाडच्या जवळ चाललेल्या धरणकामाच्या जागेवरील ते सुभाष हॉटेल होते.'

शेवाळीने बुरबुटलेल्या गलिच्छ वस्तीला ' गोकुळ ' म्हणणे अगर मुदवाड खेड्यातल्या त्या अवकळा आलेल्या हॉटेलचे नाव ' सुभाष ' हॉटेल आहे इकडे लक्ष वेधणे असा बटबटीत उपरोध जीएंना आवडतो. पुनःपुन्हा त्यांच्या कथांत असा उपरोध चवीने वर्णन केलेला आपल्याला आढळतो.

' गिधाडे ' कथेतल्या मोटार कारखान्याचे वर्णन याच स्वरूपाचे आहे :

' त्या मोटार कारखान्यातील खोल्या बराकीसारख्या होत्या. तेलकट, निळसर कपडे घातलेली माणसे भुयारात राहणाऱ्या माणसांप्रमाणे राबत. तेथे हिंडत... पेट्रोल डिझेलचा कुंद वास सगळीकडे चिकट बुरशीसारखा चिकटून राहिला होता. कुठेही पाऊल टाकले तर ते टायरला अगर अवजड लोखंडी सामानावर टचदिशी ठेचाळत असे. बापूच्या खुर्चीवर बोटे फिरवली तर नखांत तेलकट मातीची काळी रेषा उठे. त्याला पुष्कळदा वाटे, हा साला पेट्रोलचा वास कोणत्या अकराशेचौतीस आकड्याला चिकटून आला कुणाला ठाऊक. आला आणि जन्माचा चिकटून बसला! सगळीकडे चालू असलेला कुत्सित खडखडाट ऐकून तर डोक्याचे खवले उडत असल्यासारखे त्याला वाटे. '

प्रिन्सिपॉल ठकारांचा मोठा कलात्मकतेने सजवलेला बंगला अगर ' पारधी ' कथेतल्या दादासाहेबांचा प्रशस्त, सुखवस्तू बंगला— अशा स्वच्छ, देखण्या वास्तूदेखील जीएंच्या कथांत आहेत. पण कथा वाचता वाचता असे स्पष्ट होते की या देखणे पणाला, सुखवस्तूपणाला आतून कीड लागलेली आहे, एक अदृश्य बुरशी त्याच्यावर चढलेली आहे.

एखाद्या निरोगी वृक्षाप्रमाणे तरारणाऱ्या, पानाफुलांनी भरलेल्या, चैतन्याने सळसळणाऱ्या, मायेची सावली ढाळणाऱ्या वस्तू अगर वस्त्या जीएंच्या कथांत नाहीतच. त्या एकतर त्यांना दिसतच नसाव्यात अगर त्या अस्तित्वात आहेत हेच त्यांना मान्य नसावे.

जीएंच्या काही कथांत अद्भुत, ऐतिहासिक वातावरण असते. त्या भूतकाळात कधीतरी किंवा एका स्वतंत्रच विश्वात घडतात. वाळवंटे, महासागर, भव्य देवालये आणि प्रासाद, संपन्न नगरे, भीतिदायक मठ, पुरातन वृक्ष, निबिड अरण्ये, सडणाऱ्या आतड्यासारख्या अरुंद गल्ल्या इत्यादींच्या पार्श्वभूमीवर त्या घडतात. जरा निरखून पाहिले की जाणवते की, त्यांच्या इतर कथांत आढळणाऱ्या वस्तू आणि वास्तूच मलिन बाह्यरूपे टाकून, विशुद्ध, विशाल, केवळ मनोनिर्मित रूपे धारण करून या कथांत अवतरलेल्या आहेत.

अशा या विश्वात वावरणारी, समाजाच्या अनेक थरांतली, अनेकविध माणसे जीएंनी निर्माण केली आहेत. आपली उच्च अभिरुची जोपासताना माणुसकीला विन्मुख झालेले प्रिन्सिपॉल ठकार, आपली क्रूर कुटिलता समाजसेवेच्या बुरख्याखाली यशस्वीपणे छपविणारे मान्यवर पुढारी दादासाहेब, किंवा आपल्या दुबळेपणालाच चतुराई समजणारे वकील दादासाहेब अशी व्यवसायात अगर धंद्यात यशस्वी झालेली पात्रे त्यांच्या कथांत आहेत. त्याचप्रमाणे व्यावहारिक जीवनात अपयशी ठरलेले बापू काळुस्कर, ' तुती ' कथेतले नाना, कापडाचा मोठा व्यापार

हातचा गमावणारे शोभाचे वडील– यांच्यासारखी पात्रेही त्यांनी निर्माण केली आहेत. गांजेकस शंकरू सोनार, बसवण्णाच्या देवळाच्या आश्रयाने राहणारा सण्ण्या, भिक्षुकी करणारा लंगडा गोविंदाचार्य, धरणावर काम करताना आत्महत्या करणारा सरदारजी, गारुडी; रामकोळी या भटक्या जमातीतील माणसे– अशी समाजाच्या सर्व थरांतली माणसे जीएंच्या कथांत आहेत. समाजातल्या इतक्या विविध थरांतल्या माणसांना फार थोड्या मराठी कथाकारांनी आपल्या कथा-विश्वात स्थान दिले आहे.

समाजातील विविध थरांतल्या, विविध प्रकृतीच्या आणि वयोगटांतल्या अनेक स्त्रियाही त्यांनी निर्माण केलेल्या आहेत. शाळेत मास्तरकी करताना सावर्णेच्या हलकटपणाची शिकार झालेली शोभा, समाजसेवक दादासाहेबांच्या संसारात फसलेल्या शांताक्का, दरिद्री बापाने निवडलेल्या सासरी छळाला कंटाळून विहिरीत जीव देणारी अश्राप पोर सुम्मी, बापाच्या छळाने पिचलेली काशी, दुखणारे गुडघे दाबीत आपला दरिद्री संसार रेटणारी वारणाई, आपल्या बहिणीच्या प्रियकराशी सूत जमविणारी तिची धाकटी मुलगी शकी, नवऱ्याच्या समक्ष एका दारुड्या डॉक्टरबरोबर बेधडक शृंगार करणाऱ्या सौंदर्यसंपन्न माई, पाणी भरण्याचे वेड लागलेली साधी, सुशील रमा, आपल्या नवऱ्याचा खून करून त्याला लुटण्यासाठी आपल्या जाराबरोबर आलेली सावित्री, फुरफुर आवाज करीत चहाचे घोट घेणारी निपुत्रिक भाऊमामी, एका गलिच्छ बलात्काराला बळी पडलेली कावेरी, आडदांड बाळयावर बेहद्द खूष असलेली मालती अशा अनेकविध स्त्रिया जीएंच्या कथांत वावरताना आपल्याला दिसतात.

जीएंचे कथाविश्व विविध प्रकृतीच्या मुलांनीही गजबजलेले आहे. उपाशी रेडकासारखे डोळे असलेली आणि अखेर गावाने बळी दिलेली अमाशी, गाण्याच्या लकेरीसारखी गोड आणि तशीच एकाएकी विरून गेलेली राणी, आपल्या धाकट्या भावंडांना पिल्लांप्रमाणे सांभाळणारा लहानगा, पोरका, दरिद्री सद्या, अकरा-बाराव्या वर्षीच जिच्या पोलक्याचे दुसरे बटण टचटचीत ताणले होते अशी तोऱ्यात चालणारी गुलशी, बाळक्या पडवळासारखे पाय आणि जाईच्या फुलासारखे व्यक्तिमत्त्व असलेली मंगल, शंकरू सोनाराचा कात्रीच्या पात्याने खून करणारी त्याची इवलीशी नात गुणी– अशी कितीतरी लहानमोठी मुले जीएंच्या कथांत आपल्याला भेटतात.

या विविध पात्रांच्या मनोव्यापाराचे, लकबींचे, गुणविशेषांचे त्यांनी अत्यंत कसोशीने चित्रण केले आहे. त्यावरून त्यांचे निरीक्षण किती सूक्ष्म आहे, मानवी मनाची त्यांची जाण किती अचूक आहे, हे आपल्याला पुनःपुन्हा प्रतीत होते.

या विविध पात्रांचे आपल्याला काही वर्ग पाडता येतात. उबग आणणाऱ्या

कुरूपतेने ज्यांना ग्रासले आहे अशा पात्रांचा एक मोठा वर्ग त्यांच्या कथांत आहे. शोभाशी लगट करणारा सावणे नेहमी फोडाफोडांचा, लाल हसण्याने चिरलेला चेहरा घेऊन आपल्या पानाच्या दुकानात बसलेला असतो. भाऊरावांना दुसरी हनुवटी आलेली असते आणि दाढीचा दिवस नसतो तेव्हा ती सुस्त बेडकीसारखी दिसते. शंकरू सोनाराचे डोळे गांजेकस, बटबटीत असतात. त्याने आपले केस बैराग्यासारखे लांब ठेवलेले असतात. त्याला पाहून म्हशी बुजतात. मेधा सुंदर असते पण तिच्या मानेवर कोड असते. ते पाहून तिच्यावर प्रेम करणारा माधव एकदम सर्पाचे तोंड दिसल्याप्रमाणे दचकून मागे सरकतो आणि असह्य शिसारी आल्याप्रमाणे तिच्याकडे पाहू लागतो. गोविंदाचार्यंच्या मळकट चेहऱ्यावरील कातडचाला ठिगळ लावल्याप्रमाणे दिसणारे त्याचे हसणे पाहून प्रत्येकाला शिसारी येते. नाडगौडा मास्तर शाळेच्या आवारात शिरताच एखादा महारोगी गर्दीत शिरावा त्याप्रमाणे पोरे पटापट बाजूला सरतात. अगदी वेगवेगळचा प्रकारची ही कुरूपता मुद्दाम वेचून काढल्यासारखी त्यांच्या कथांत पावलोपावली आढळते. एकंदरीत शिसारी यावी असे जीएंना जगात फार आढळते. ते त्यांना खुपत राहते. आणि त्यामुळे येणाऱ्या ओकारीने त्यांचे कथाविश्व बरबटून जाते.

ही शिसारी आणणारी कुरूपता एका टोकाला, तर माणसाला भारून टाकणारे सौंदर्य दुसऱ्या टोकाला. हे सौंदर्य ज्यांना लाभले आहे अशीही काही पात्रे जीएंनी निर्माण केली आहेत. ' राणी ' कथेतील चिमुरडी राणी अगदी फुलराणी-सारखीच असते. भाऊंना म्हणजे तिच्या आजोबांना वाटते की, ती पाऊल टाकील तेथे कळचा होतील, तिने एक शब्द उच्चारला तर गाण्याची लकेर होईल. ' चंद्रावळ ' कथेतील बिरादर पाटलाची चंद्रावळ निरनिराळचा जत्रांत नाचते तेव्हा कमरपट्टचासारखी चमकते. डोक्यावर हात ठेवून नाचताना ती मुरडली म्हणजे दंडात रुतलेली चोळी आणि कमर यामधल्या गोऱ्यापान केवडचासारख्या भागावर उन्मादक हालचाली दिसत. त्या दिसल्या की लोक धुंदीने बेहोष, आंधळे होत. दामूला मुंबईत दिसलेल्या तरुणीने, हालचालींबरोबर सावल्या चाळवणारा हिरव्या मखमलीचा आखूड ब्लाउज घातलेला असतो आणि त्या हिरव्या रंगावर तिचा गोरापान हात हिऱ्याच्या लोलकासारखा हलत असतो. तिला पाहून फुलांच्या दुकानावरून जाताना मंद सुगंधाने मन सुखवावे तसे दामूला वाटते. ' पारधी ' कथेतल्या दादासाहेबांना माई बागेत उभी असलेली दिसते. तिच्या भरदार, किंचित उन्मत्त आकृतीला डौल देणारा रेशमी लुगडचाचा आकार त्यांच्या डोळचांत कायम राहतो. ' तुती ' कथेतील गोड, अश्राप पोरगी सुम्मी लग्नाच्या वेळी नव्या समई-प्रमाणे चमकते.

जीएंच्या कथांतल्या पात्रांची कुरूपता जशी अगदी शिसारी आणणारी,

सौंदर्य जसे भुरळ घालणारे, तसेच त्यांचे इतर स्वभावधर्मही पराकोटीला गेलेले असतात. दुबळ्या, पराभूत पात्रांची एक पलटणच त्यांच्या कथांत आढळते. हा दुबळेपणा असा की, तो पाहूनही अस्वस्थ व्हायला होते. इतर पात्रे आणि नियती कंबरड्यात लाथा घालीत असतात आणि ही पात्रे त्या मुकाट्याने, सहलाचारीने न करीत असतात. नियती एक फटका हाणते आणि त्यासरशी काही पात्रे मोडून पडतात. पुन्हा पायावर उभे राहण्याची धडपडही बिचारी फारशी करीत नाहीत. पाठीची अगदी कमान करून, तेलाची मळकट बोटे उमटलेल्या पुस्तकात आकड्यांची चवड मांडीत असलेला बापू काळूस्कर ! त्याच्या आयुष्याला कणाच राहिलेला नसतो. 'तुती' कथेतले नाना एकदा मोडतात ते कायमचे. शोभाचे वडील नाना तसेच. एकदा काहीतरी बालंट येते आणि त्यांचे व्यक्तिमत्त्वच उसवते. आपले भले मोठे कापडाचे दुकान गमावून ते आयुष्यातून उठतात. आपल्या बायकोचा छिनालपणा मुकाट्याने सहन करणाऱ्या 'पारधी' कथेतल्या दादासाहेबांसारखी अगर दुसऱ्या एका कथेतल्या सोनूसारखी तर कितीतरी पात्रे जीएंच्या कथांत आहेत.

काही पात्रांना शारीरिक अगर मानसिक व्यंगांनी ग्रासलेले असते. अनेकांचे पाय गेलेले असतात, एक पायरी उतरायला पाच मिनिटे लागणाऱ्या लहानग्या गोड मंगलप्रमाणे. कोणाच्या पाठीचा कणा मोडलेला असतो आणि त्या माळ्यावर पडलेल्या मुलाप्रमाणे त्यांना काहीच हालचाल करणे शक्य नसते. अगदी छोटेसे व्यंग म्हणजे कोडाचा डाग, सारे जीवन उद्ध्वस्त करणारा. रमाला पाणी भरण्याचे वेड लागते आणि ती तलावातल्या पाण्यातच जीव देते. एवढीशी गुणी खून करायला लागते. प्रत्येक व्यंगाचा परिणाम एकच होतो— त्यामुळे जीवन उद्ध्वस्त होते.

भयाण एकाकीपणात बुडालेल्या इतरांनी— अगदी जवळच्यांनीदेखील अव्हेरलेल्या माणसांचा असाच एक मोठा वर्ग जीएंच्या कथांत आहे. गोविंदाचार्य. नाडगौडा मास्तर, 'अखेरचा दिवस'मधले नाना मास्तर हे त्यांपैकी काही. त्यांना माणसे हवीहवीशी वाटत असतात, आणि माणसे त्यांना अव्हेरत, झिडकारीत असतात. त्यांचा एकाकीपणा कमी होत नाही, सारखा वाढतच जातो, त्यांना ग्रासून टाकतो. असहायपणे ते असे ग्रासले जात असतात आणि असहायपणे वाचक ते पाहत असतो.

एकाकीपणा जसा पराकोटीला गेलेला तसा दुष्टपणा आणि क्रूरपणादेखील. 'कसाब' कथेतला केशवराव खराच कसाब असतो. तो सोनूचा खून करायला उठतो तेव्हा उंचावलेले हात कोपराशी दुमडून आळस झाडल्यासारखे करतो आणि मग लगेच हात पसरून सारी रात्रच ताब्यात घेतो. 'राक्षस' कथेतला हातातली छडी बुटावर आपटणारा माणूस आपली छडी अतिशय जोराने कुत्र्याच्या नाकाडा-

वरं हाणतो आणि तो कुत्रा खाली पडून हिसक्याहिसक्याने अंग झाडू लागला की त्याच्या जबड्यात सुरी खुपसून सर्रकन फिरवतो. चंद्रावळीवर विशाल, क्रूर सर्पाच्या फणीप्रमाणे राखण करणारा बिरादार पाटील एका पोलिस इन्स्पेक्टरचे फडाच्या बोंडासारखे दिसणारे मुंडके भाल्यावर टोचतो आणि गावभर मिरवतो. 'प्रदक्षिणा' कथेतले देशभक्त म्हणून गाजलेले दादासाहेब शांताक्कांचे, आपल्या बायकोचे जीवन इतक्या क्रूरपणे आणि बेमालूमपणे उद्‌ध्वस्त करतात की तोंडात बोळा कोंबून पोत्यात घातलेल्या माणसासारखी ती असहाय होते.

हिरवळीवरच्या ताज्या दंवासारखा निरागस गोडवा आणखी काही पात्रांच्या द्वारे व्यक्त होतो. सुम्मी, राणी, भिंगरी ह्या चिमुकल्या मुलींत तो साकार होतो आणि मग पाहता पाहता मृत्यू त्यांना गिळून टाकतो. वाऱ्याच्या झुळकीसारख्या गाण्याच्या लकेरीसारख्या त्या जीएंच्या कथांत येतात आणि अचानक विरून जातात. विहिरीत पडून अगर उडी मारून जीव गमावणारी निरागस, गोड धाकटी बहीण हे त्यांच्या कथात पुनःपुन्हा आढळणारे पात्र आहे.

नवऱ्याशी बेइमानी करणाऱ्या, निरर्गलपणे छिनालपणा करणाऱ्या बायांचा-देखील एक ताफाच या कथाविश्वात आहे. प्रत्येकीची तऱ्हा वेगळी पण मनोवृत्ती तीच. सण्याला सोडून त्याच्या गंजुड्या भावाच्या खोलीत राजरोसपणे जाऊन राहणारी गौरी, दादासाहेबांच्या देखत डॉक्टरांना वर आपल्या खोलीत घेऊन जाणाऱ्या माई, दारात उभी राहून उगीचच खिदळू लागलेली गोविंदाचार्यची बायको, 'अखेरचा दिवस' कथेतल्या नाना मास्तरांचा खून करून त्यांचे पैसे लंपास करण्यासाठी आपल्या जाराला बरोबर घेऊन आलेली त्यांची बायको, मोठ्या बहिणीच्या पतीशी अगर प्रियकराशी सूत जमविणाऱ्या धाकट्या बहिणी— सगळ्यांचीच यादी करायची म्हटली तर ती फार लांब होईल. पण जो एका विशिष्ट प्रवृत्तीचा अतिरेक जीएंच्या अन्य पात्रांत आढळतो तोच या छिनाल बायांतदेखील आढळतो.

जीएंनी निर्माण केलेल्या पात्रांविषयी इतक्या विस्ताराने मुद्दामच लिहिले. त्यावरून त्यांची काही वैशिष्टये आपल्या चटकन ध्यानात येतात.

एक गोष्ट अशी की ही पात्रे काहीशी गडकरी वळणाची आहेत. सिंधू, वृंदावन, सुधाकर, तळीराम इ. पात्रांत जसा विशिष्ट प्रवृत्तींचा अतिरेक आपल्याला आढळतो आणि गडकऱ्यांच्या नाटकांत अशा परस्परविरोधी प्रवृत्तीच्या पात्रांच्या जोड्या अगर पुंज असतात त्याप्रमाणे जीएंच्या कथांतही असतात. गडकऱ्यांच्या पात्रांप्रमाणेंच ही पात्रेही एकसंध घडणीची असतात. निरनिराळ्या भिन्न प्रेरणांच्या ओढाताणीतून त्यांची बहुरंगी व्यक्तिमत्त्वे घडली आहेत असे आपल्याला आढळत नाही. त्यांची व्यक्तिमत्त्वे विस्कळित नाहीत. ती बांधेसूद आणि एकसंध आहेत

इतकेच नव्हे तर ही पात्रे स्वतंत्र नसून पराधीन आहेत असे आपल्याला पुनःपुन्हा जाणवते. नियतीने त्यांना जसे घडवले तशी ती असतात आणि तिच्या योजने-प्रमाणे आपल्या विनाशाकडे जात असतात. असे का होते ते त्यांना कळत नाही, आपली दिशा त्यांना बदलता येत नाही. परिस्थितीतून मार्ग काढण्याची जी माणसांची सहजप्रवृत्ती असते तिचा जणू त्यांच्या ठिकाणी अभावच असतो. त्याच त्याच गोष्टी, त्याच त्याच चुका ही माणसे पुनःपुन्हा करीत राहतात आणि आपल्या बुद्धीचा उपयोग फक्त आपण करतो तेच योग्य कसे हे स्वतःला पटवन देण्यासाठी करतात.

जीएंनी निर्माण केलेल्या अनुभवविश्वाची ही एक फार मोठी मर्यादा आहे असे म्हटले पाहिजे. नवकथेने जे केले तिकडे पाठ फिरवून ते पुन्हा गडकऱ्यांकडे गेले आहेत. मात्र इतकेच म्हणून मी थांबलो तर तो जीएंवर फार मोठा अन्याय होईल.

जीएंच्या अनुभवविश्वाचे हे वैशिष्ट्य अजून कोणाच्या ध्यानात आले नाही. काळजीपूर्वक त्यांच्या कथांचे वाचन केलं तरच ते लक्षात येते, ही गोष्ट इथे विचारात घ्यायला हवी. असे व्हावे यातच जीएंचे कथालेखक या नात्याने फार मोठे कर्तृत्व आहे. कारण गडकऱ्यांची पात्रे ज्याप्रकारे निर्माण झालेली आहेत, ती जशी मूलतः पुस्तकी असतात आणि मग गडकरी त्यांना हाडामासाची करतात तसा प्रकार जीए करीत नाहीत. जीएंची पात्रे (निदान बहुसंख्य पात्रे) प्रथमतः हाडामांसाची असतात. त्यांचे चालणे, बोलणे, मनोव्यापार इत्यादी गोष्टी प्रत्यक्ष निरीक्षणातून स्फुरलेल्या असतात. ह्या बाबतीत जीएंचे प्रत्येक पात्र वेगळे असते आणि त्यांचे हे वेगळेपण जीए इतक्या बारकाईने व सच्चेपणाने रेखाटतात की ते खरे वाटते. क्रूर-पणाचा अतिरेक अनेक पात्रांत आहे, पण प्रत्येकाच्या क्रूरपणाची जात वेगळी आहे, त्या क्रूरपणाला चिकटलेल्या हालचाली, लकबी, मनोव्यापार वेगळे आहेत आणि हा वेगळेपणा ते आजकालच्या कोणत्याही समर्थ कथालेखकाइतक्याच ताकदीने सच्चेपणाने व्यक्त करतात. किंवा खरे म्हणजे याबाबतीत त्यांची बरोबरी करतील असे कथालेखक मराठीत आज फारसे नाहीत.

मग प्रश्न असा पडतो की, इतका हा समर्थ कथालेखक गडकरी वळणाची पात्रे का निर्माण करतो ? लघुकथेतील दुय्यम पात्रे चटदिशी रेखाटलेल्या व्यंग-चित्रांसारखी असतात. ती वाटोळी असूच शकत नाहीत हे मान्य केले पाहिजे. त्याच-प्रमाणे कादंबरीतली पात्रे जितकी वाटोळी असतात, तितकी विस्तारमर्यादेमुळे लघु कथेतील असू शकत नाहीत हेही आपण मान्य केले पाहिजे. पण तरीदेखील चेकॉव्ह-सारखा अगर व्यंकटेश माडगूळकरांसारखा कथालेखक आपल्या लघुकथांतील पात्रे वाटोळी, बहुरंगी करू शकतो. पण त्यांच्यात तसे करण्याची ताकद असूनही जीए

तसे करीत नाहीत. याला अपवादच शोधायचा म्हटला तर 'प्रदक्षिणा' कथेतल्या दादासाहेबांचा उल्लेख करता घेईल. पण हा अपवाद माझ्या विधानाला पुष्टीच देतो. कारण दादासाहेब काहीसे बहुरंगी वाटतात ते जीएंनी तसे रंगविले आहेत म्हणून नव्हे तर ज्या अप्रत्यक्ष पद्धतीने जीएंनी त्यांचे चित्रण केले आहे त्यामुळे.

जीएंच्या पात्रांना एक सामाजिक संदर्भ आहे. 'पारधी' कथेतले बाररूम-मधील वातावरण, 'गिधाडे' कथेतले मोटारकारखान्यातले वातावरण, 'माणूस नावाचा बेटा' कथेतले शाळेचे आणि क्लबचे वातावरण, 'रात्र झाली गोकुळी' या कथेतले झोपडपट्टीसारख्या वस्तीतले वातावरण, 'स्वप्न' कथेतील राम-कोळ्यांच्या वस्तीचे चित्रण, आणिक एका कथेतले गारुड्यांच्या वस्तीचे चित्रण— ही सर्वच त्यांनी बारकाईने व सच्चेपणाने केलेली आहेत. पण ह्या सामाजिक संदर्भाला त्यांच्या कथांत मध्यवर्ती स्थान नाही. तो संदर्भ म्हणजे जीवनाची पार्श्व-भूमी असते. त्या चौकटीच्या संदर्भात काही गोष्टी घडतात. नियती आपला खेळ सगळ्याच सामाजिक परिस्थितीत ठराविक प्रकारे खेळत असते. माणसांभोवतालचे सामाजिक वातावरण वेगळे असले म्हणून त्यांचे अंतिम भवितव्य बदलत नाही; ते कोणत्या प्रकारे फलद्रूप होते त्याचा तपशील तेवढा बदलतो.

सामाजिक परिस्थितीत, सामाजिक परिस्थिती म्हणून जीएंना रस वाटत नाही. त्यामुळे त्या परिस्थितीचा भावनात्मक अन्वयार्थ ते लावत नाहीत. फक्त त्या परिस्थितीविषयी ठराविक प्रतिक्रिया मात्र ते व्यक्त करतात. त्यांतली प्रधान प्रतिक्रिया तिरस्काराची. समाजव्यवहार हा पुष्कळसा आंधळेपणाने चाललेला असतो ढोंग आणि लबाडी यांनी डागळलेला आणि नासलेला असतो असे ते पुन:पुन्हा दर्शवीत असतात. माणसाच्या स्वच्छ, सरळ आणि प्रामाणिक प्रेरणांना ह्या समाजात वावच मिळत नाही, असे ते पुन:पुन्हा दर्शवीत असतात. सामाजिक सभ्यतेमागे दडलेला क्रूरपणा ते पुन:पुन्हा निदर्शनाला आणीत असतात. ह्या त्यांच्या प्रतिक्रिये-बद्दल माझी तक्रार नाही. साहित्यिकाला समाजाचे रूप असे दिसू शकते. माझी तक्रार आहे ती त्या प्रतिक्रियेच्या ठराविकपणाबद्दल, साचेबंदपणाबद्दल. समाजजीवना-बद्दल याहून कितीतरी डोळस, विविधांगी आणि व्यामिश्र प्रतिक्रिया व्यंकटेश माडगूळकर व्यक्त करतात.

नैसर्गिक आणि सामाजिक वातावरणाची (environment) आणि त्याचप्रमाणे व्यक्तिचित्रांची जी विविधता जीएंच्या कथांत आहे तशीच घटनांचीदेखील आहे. त्या विविधतेची जंत्री मी आता करीत बसत नाही. कारण त्या घटनांचे स्वरूप आधीच्या विवेचनात सूचित झालेले आहे. मात्र या विविधतेतही काही आकृत्या पुन:पुन्हा आढळतात. विहिरीत अगर तलावात पडून अगर उडी मारल्यामुळे जीव जाणे ही घटना निरनिराळ्या स्वरूपात पुन:पुन्हा घडते. मुलांनी एकदम आईशी

अगर बापाशी असलेले सगळे संबंध तोडून कायमचे दूर होणे हा प्रकारही अनेकदा घडतो. आणि पुष्कळदा तो पटू नये अशा प्रकारे घडतो. एखाद्या माणसाच्या हातून काहीतरी प्रमाद घडणे, तो डाग त्याला कायमचा चिकटणे आणि त्यामुळे त्याने नेस्त-नाबूत होणे हा देखील एक पुष्कळदा घडणारा प्रकार आहे. माणसाचा नाश करण्या-पूर्वी त्याच्याजवळ जे काही समाधान अगर प्रतिष्ठा अगर आधार उरलेला आहे तोदेखील नियतीने हिरावून घेणे हा घटनाक्रमही वारंवार घडताना आढळतो. धाकट्या बहिणीने मोठ्या बहिणीचा प्रियकर अगर पती हिसकावून घेणे, एखाद्याच्या बायकोने बेधडक त्याच्यासमोर छिनालपणा करणे आणि त्या पुरुषाने ते मेंगळटपणाने सहन करणे, एखाद्या ससाण्याने आपल्या भक्ष्यावर झडप घालावी त्याप्रमाणे एखाद्या क्रूर पुरुषाने कोणा नाजूक, निरागस, असहाय स्त्रीवर झडप घालणे, एखादी जखम चरत जावी त्याप्रमाणे एकाकी माणसाचा एकाकीपणा अधिकच भयाण होणे, दारिद्र्याने माणसाला ओर-बाडणे, मुका मार देणे आणि त्याला पिचवत पिचवत त्याचे जीवन उद्ध्वस्त करणे दूध नासावे तसे श्रीमंतीने नासून जाणे, अतिमानुषाने एकद्या माणसाला खुणावून आपल्याकडे ओढणे आणि त्याचा क्रूरपणे नाश करणे ह्या जीएंच्या कथांत घडणाऱ्या आणखी काही घटना.

अशा काही विशिष्ट प्रकारच्या घटना जीएंच्या कथांत पुन:पुन्हा घडतात हा त्यांचा दोषही नव्हे अगर गुणही नव्हे. पुन्हा ह्या घटना इतक्या विविध आहेत की, त्यामुळे तोचतोचपणाचा आरोप आपण जीएंवर करू शकत नाही. त्यांच्या कथांत तोचतोचपणा येतो तो या घटनांच्या विशिष्ट आकारामुळे, त्यांच्या घडणाऱ्या ठराविक पर्यवसानामुळे. घटनांचा एकच मूलाकार त्यांच्या कथांत फक्त वेगवेगळी रूपे धारण करतो. त्यामुळे या घटनांत जे नावीन्य अगर विविधता असते ती दुय्यम स्वरूपाची असते. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांत आढळतो त्या स्वरूपाचा नकलीपणा जीएंच्या कथांत नाही. पण तोचतोचपणा (एका वेगळ्या प्रकारचा) त्यांच्या कथांत अवश्य आहे. त्यामुळे त्यांच्या बऱ्याच कथा एकामागून एक वाचल्या की वाचकाचे कुतूहल— जीवनात आढळणाऱ्या अनेकविध आकारांविषयीचे कुतूहल – मरून जाते.

जीएंच्या कथांतल्या बहुतेक साऱ्याच घटना गडद रंगांत रेखाटलेल्या आहेत. या कथांत घडतात त्या गोष्टी साध्यासुध्या नसतात. यात माणसे जीव देतात, त्यांचे खून होतात, त्यांना कायमचे डाग चिकटतात, त्यांची जीवने उद्ध्वस्त होतात. या घटनांच्या आकृती रेखीव असतात. एका विशिष्ट पर्यवसानाकडे त्यांतल्या सर्व रेषा स्पष्टपणे, निश्चितपणे धावत असतात. विस्कळीत रचनांतून कथा उभी करायची, घटनांच्या एका रचनेत एक वेगळीच रचना सूचित करायची किंवा अनेक शक्यता

सूचित करायची ही गोष्ट नवकथाकारांनी मराठी कथेत आणली. जीएंच्या कथा या स्वरूपाच्या नाहीत. त्या कथानकप्रधान नाहीत पण कथानकप्रधान कथेसारखीच त्यांची बांधणी असते. त्यांचा आशय एखाद्यावेळी अनेकपदरी असतो. पण जी एक संपन्न संदिग्धता अनेक उत्कृष्ट साहित्यकृतींत असते ती मात्र जीएंच्या कथात नसते.

घटनांच्या या आकृतीचे आणखीही काही विशेष आहेत. पण आतापर्यंत ज्या विशेषांचा आपण मागोवा घेतला त्यावरून असे आढळून येते की या मार्गाने रस-ग्रहण व विवेचन करताना आपण जीएंच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीकडे जाऊन पोहोचतो. खरे म्हणजे आधीही या पद्धतीविषयी बरेच सांगितले गेले आहे. आणि हे अपरिहार्यच आहे. कारण अनुभवांचे विश्व व ते घेण्याची पद्धत यांत जो आपण भेद केला आहे तो कृत्रिम आहे. पण तो कृत्रिम असला तरी सोईस्कर आहे. म्हणून आपण आता त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीचा विचार केला पाहिजे,

कोणताही लेखक कथेत व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाकडे दोन प्रकारे पाहत असतो. आणि सूक्ष्मदर्शक भिंगातून बघून तो त्या अनुभवातला बारीक-सारीक तपशील टिपत असतो. उंचावर जाऊन त्याचा समग्र आकारही टिपत असतो. ह्या दोन दृष्टि-कोनांचे मिश्रण निरनिराळ्या कथालेखकात आढळते. एखादा लेखक केवळ तपशीलच टिपत जातो आणि त्याचा मागोवा घेताना आपोआपच एक आकृती निर्माण होते. दुसरा एखादा लेखक प्रामुख्याने विहंगमावलोकन करतो आणि मग त्याची नजर तपशील टिपते. चांगल्या कथेत तपशील आणि समग्र आकार यांचे सहज असे नाते असावेच लागते. पण ते वर निर्देशिलेल्या दोन मार्गांनी जुळू शकते. जीए या दोन्ही पद्धतींनी अनुभवांकडे पाहून त्यांचा फार सुंदर आणि सहज असा मेळ बसवितात हे तर खरेच. परंतु त्यांच्या कथा काळजीपूर्वक वाचल्या की असे जाणवते की, कथेचा समग्र आकार, तिच्यातील घटनाशृंखलेचे अखेर होणारे पर्यवसान त्यांच्या मनात पक्के असते आणि सारा तपशील त्याच दिशेने जाईल अशाप्रकारे त्याची निवड व रचना झालेली असते.

तपशीलावर लक्षकेंद्रित करायचे आणि त्याचा मागोवा घेत अनुभवाचा समग्र आकार सिद्ध होऊ द्यायचा ही पद्धत नवकथेने मराठीत आणली आणि त्यामुळे मराठी कथेला एक वेगळीच संपन्नता प्राप्त झाली. अनुभवांचे अधिक विस्कळीत, व्यामिश्र आणि अनेकपदरी आकार त्यामुळे मराठी कथेत व्यक्त झाले. हा प्रकार जीएंच्या कथांत आपल्याला आढळत नाही. त्यांच्या अनुभवांचे आकार व्यामिश्र आहेत, आशयघन आहेत. पण ते विस्कळीत नाहीत, अनेक शक्यता सूचित करणारे नाहीत. हे असे का होते ते आता आपल्याला पाहायचे आहे.

मात्र ते पाहण्यापूर्वी एक खुलासा मला येथे करायचा आहे. कथेचा आकार ठरला आणि तो सिद्ध करण्यासाठी योग्य असा तपशील निवडून तो यांत्रिकपणे

अगर क्रमवार रचला आहे असे जीएंच्या बाबतीत घडत नाही. त्यांचा तपशील आणि समग्र अनुभवाचा आकार एकमेकांशी एकजीव झालेले असतात. याचे कारण असे की त्यांचे तपशीलाचे निरीक्षण आणि अनुभवाच्या एकंदर घाटाच्या आकाराची जाण ही एका शक्तीने अगर प्रेरणेने नियंत्रित केलेली, त्या प्रेरणेतूनच स्फुरलेली असतात. त्यांच्या कथांत आढळणारे तपशीलाचे निरीक्षण अत्यंत बारकाईने आणि सच्चेपणाने केलेले असते. माणसांच्या,जनावरांच्या अत्यंत बारीक सारीक हालचाली, लकबी आणि वैशिष्ट्ये टिपणे, निसर्गाची विविध रूपे न्याहाळणे, त्यांतल्या रंग-गंधादिकांची नोंद घेणे हा त्यांच्या अनुभवपद्धतीचा प्रकृतीधर्म आहे. त्यांच्या एका कथेत तीन पोरक्या मुलांतला मोठा भाऊ सद्या जेव्हा उठून चालू लागतो तेव्हा ताबडतोब दोन सावल्यांप्रमाणे जोत्या आणि भिंगरी ही त्याची धाकटी भावंडे त्याच्यामागोमाग चालू लागतात. हे त्या मुलांचे सावल्यांप्रमाणे मागोमाग जाणे जेव्हा जीएंची नजर टिपते तेव्हा आपण एकदम दाद देतो. कारण त्या एकाच तपशिलात त्या तिघांचे परस्परांशी असलेले नाते जीएंनी अगदी अचूक टिपलेले आहे.

सूक्ष्म निरीक्षणाची आणखी कितीतरी उदाहरणे देता येतील. ‘ चंद्रावळा ’ कथेतला सण्ण्या जेव्हा कबुतरखान्याचे दार बंद करतो व तो धाडदिशी खाली ढकलून देतो तेव्हा त्यातून एक अंडे घरंगळते (पडत नाही), खालच्या पायरीवर आपटताच तडकते (फुटत नाही) आणि त्यातील पिवळा-पांढरा बलक चिवट तारेने (हे महत्त्वाचे) बाहेर सरकू लागतो. लंगड्या गोविंदाचार्यच्या पाठीवर माशी बसली की तो पटकन पाठीवर थाप मारतो. ती मारताना त्याच्या हाडांच्या काड्यांखाली फुगलेले पोट कसे एकदम आक्रसल्यासारखे होते ते जीएंच्या नजरेने अचूक टिपले आहे. ‘ कोरडे ’ कथेतील नमूताई आपले कोरडे केस फार ताणून बांधते. त्यामुळे काही वेळां सांत्रे बोलतानादेखील तिच्या कपाळावर कशी हालचाल दिसे ते जीएंच्या नजरेने अचूक टिपलेले आहे. ‘ कळसूत्र ’ या कथेतल्या रानटी लोकांच्या नृत्याचे वर्णन, ‘ माणसाचं काय, माकडाचं काय ’ या कथेत जेव्हा एक माकडाचे पिलू जखमी होऊन मरणोन्मुख अवस्थेत जमिनीवर पडलेले असते त्याचवेळी इतर माकडे कशी वागतात त्याचे वर्णन – जीएंच्या सूक्ष्म निरीक्षणाची अशी कितीतरी दर्शने त्यांच्या कथासंग्रहाच्या पानापानावर विखुरलेली आहेत.

संवेदना, भावना आणि विचार हे अनुभवाचे तीन घटक. साहित्यात व्यक्त होणाऱ्या प्रत्येक अनुभवात ते कमी-अधिक प्रमाणात असतात. परंतु प्रत्येक लेखकाच्या अनुभवात यांपैकी वेगवेगळ्या घटकांना प्राधान्य असते. जीएंच्या कथांत प्राधान्य आहे ते संवेदनांना. ‘ माणसाचं काय, माकडाचं काय ’ या कथेत सुब्रावांना माकडाची जी विलक्षण चीड येते तिचे चित्रण जीए करतात. हे खरे म्हणजे एका तीव्र भावनेचे

चित्रण- पण ते करताना देखील जीएंनी आश्रय घेतला आहे तो संवेदनांचा. त्या चिडीला त्यांनी पुष्कळसे चित्ररूप दिले आहे. ' तक्षक ' कथेतल्या अण्णारावाच्या मस्तकात अखेर जेव्हा कल्लोळ उठतो तेव्हा तो देखील असेच चित्ररूप धारण करतो. ' माणूस नावाचा बेटा ' या कथेत दत्तूच्या मस्तकात घोंगावणारे विचार, चक्र किंवा ' इस्किलार ' कथेतले तात्त्विक चिंतनदेखील असेच प्राधान्याने चित्ररूप धारण करते.

जीएंनी केलेले हे अनुभवांच्या तपशिलाचे चित्रण कसे अगदी रसरशीत-ठसठशीत व गोळीबंद असते. अनावश्यक असे त्यात काही नसते, आवश्यक ते सर्व असते आणि त्यातल्या जीवनरसासहित त्यांनी ते प्रत्ययकारी भाषेत टिपलेले असते. ' बाधा ' या कथेत चित्रित केलेला रमाच्या वेडाचा प्रवास अगर ' राक्षस ' कथेतली एवढीशी गुणी खुनी कशी होते, त्या मागचे मनोव्यापार कोणते याचा आलेख शब्दांत पकडायला अत्यंत अवघड. पण जीएंनी ते अत्यंत बारकाईने, सच्चेपणाने आणि रसरशीतपणे केले आहे. हे त्यांना लाभलेले प्रतिभेचे फार मोठे देणे आहे. त्यांचे तपशिलाचे आणि समग्र अनुभवाकाराचे चित्रण इतके रेखीव असते याचे एक कारण म्हणजे ते चित्रमय असते.

पण एवढ्यानेच त्यांचे अनुभवविश्व इतके रसरशीत व ठसठशीत का असते याचा खुलासा होत नाही. त्याला आणखी एक जबरदस्त कारण आहे. ज्या नेणिवेच्या विश्वात अनुभवांचे आकार स्फुरतात, तेथेही जीएंच्या अनुभवांना रेखीव, ठसठशीत गोळीबंद आकार देणारी एक शक्ती आहे. खरे म्हणजे तो एक समंध आहे. त्याने जीएंना झपाटलेले आहे. आणि त्यामुळे त्यांचे सारे अनुभवच झपाटलेले असतात. झपाटलेल्या माणसाच्या डोळ्यांत जशी एक विचित्र तकाकी असते, त्याच्या अंगात जसे असामान्य बळ संचारते तसा प्रकार जीएंच्या साऱ्या अनुभवांच्या बाबतीतच घडतो.

आपण ' राक्षस ' ही कथा घेऊ आणि तिचे घटक व तपशील कसे झपाटलेले आहेत ते पाहू. शंकरू सोनार हे त्यातले एक पात्र. तो गांजेकस असतो. त्याला पाहून मुलांनी घाबरावे असा त्याचा अवतार असतो. जुगार आणि वेश्या यांसाठी अड्डा चालविणे हा त्याचा धंदा. ह्या माणसाच्या गळ्यात त्याच्या मुलीची मुलगी गुणी पडते. नाईलाजाने ह्या लहान मुलीचा तो सांभाळ करतो. म्हणजे तिला सारखी हडीस फिडीस करून वाऱ्यावर सोडून देतो. ती याच्या अड्ड्याविषयी गावात कोणाजवळ तरी बोलते आणि त्यामुळे शंकरूचे डोके तडकलेले असते.

कथेच्या सुरवातीलाच आपले गांजेकस, बटबटीत डोळे ताणून शंकरू सोनार शेगडीपुढे उकिडवा बसलेला असतो व हातातील चिमटयाने कात्रीचे एकच पाते जाळावर हळूहळू गोल फिरवत असतो. मग तो गुणीला घरात बोलावून घेतो. तिच्या

तोंडावर आपला जुना सायकलसीटसारखा हात घट्ट धरतो आणि ते लालभडक कात्रीचे पाते घाई न करता तिच्या मनगटावर ठेवतो व जोरात दाबून धरतो.

कोणाची सहानुभूती अगर आसरा मिळेल अशी मुळी गुणीची अपेक्षाच नसते, ती आपल्या जळणाऱ्या हातावर काहीतरी चोळते आणि एका निर्मनुष्य कबरस्थानात जाते. तिथे एकटेच तासनतास भटकणे हा तिचा छंद असतो. तेथे ती एक केसुरकिडा एका भल्या मोठ्या काट्यात टोचते. त्या वेदनेमुळे तो केसुरकिडा मागचे पुढचे भाग त्या टोचलेल्या जागेच्या दोन्ही बाजूंना लयबद्ध रीतीने हालवू लागतो. त्यामुळे गुणीला खूप हसू येते. ती आणखी केसुरकिडे काट्यांना टोचते आणि त्यांच्या हालचालीकडे पाहत राहते.

तेवढ्यात त्या कबरस्थानात एक ऐटबाज माणूस येतो. तो देखील असाच झपाटलेला असतो. त्याच्या हातात एक वेताची छडी असते आणि ती एक चाळा म्हणून तो आपल्या बुटावर आपटत असतो. कबरस्थानातला एक कुत्रा जेव्हा भुंकून अंगावर येतो तेव्हा तो माणूस ती छडी त्याच्या नाकावर अशी काही मारतो की तो कुत्रा निपचित पडतो. त्याच्या तोंडाला फेस येतो व तो हिसक्याहिसक्याने अंग झटकू लागतो. मग तो माणूस एक लखलखीत सुरी बाहेर काढतो आणि त्या कुत्र्याच्या जबड्याखाली जो एक मऊ भाग असतो तेथे त्या सुरीचे पाते खुपसून सर्रकन फिरवितो.

गुणी हे थंडपणे पाहते आणि मग घरी गेल्यावर शंकरू सोनार जेव्हा झोपतो तेव्हा एखाद्या कळसूत्री बाहुलीप्रमाणे तीच डाग देण्यासाठी वापरलेली कात्री काढते आणि शंकरूच्या गळ्याजवळच्या खळगीत खुपसते. अगदी त्रयस्थपणे एका झपाटलेल्या, नाकळत्या अवस्थेत ती शंकरू सोनाराचा खून करते.

झपाटलेली पात्रे, झपाटलेल्या घटना असा हा सगळा प्रकार आहे.

कुणी म्हणेल की ही कथाच मुळी विकृत माणसांची आहे, भडक आहे. पण ते झपाटलेपण त्यांच्या सर्वच कथांत वेगवेगळ्या स्वरूपात व प्रमाणात असते. त्यांची 'पारधी' ही कथा दादासाहेब या मध्यमवर्गीय सुखवस्तू वकिलांच्या आयुष्यात घडते. त्यांच्या हातून भीषण वेडेवाकडे असे काहीही घडत नाही.

पण या कथेच्या केंद्रस्थानी आहे तो अडाणी यल्लू भीमा. आपण ठेवलेली कुरूप वेरड बाई जेव्हा देवाण्णाशी लागू आहे असे त्याला कळते तेव्हा तो देवाण्णाशी सलगी करतो. त्याला जेवायला बोलावतो, दारू पाजतो आणि मग जेव्हा देवाण्णा रेड्यासारखा सुस्त पडतो तेव्हा यल्लू भीमा भिंतीवरची लखलखीत फरशी काढतो आणि देवाण्णाची खांडोळी करतो. असा हा यल्लू भीमा आणि त्याचे ते भीषण कृत्य हे 'पारधी' या कथेतले झपाटलेले केंद्रस्थान आहे.

यल्लू भीमाच्या जीवनात जे घडते तेच त्याच्याविरुद्ध सरकारतर्फे केस

चालवणाऱ्या दादासाहेब वकिलांच्या आयुष्यात घडत असते. बाररूममधले वकील त्यांच्या सिगरेटी फुकट फुंकत असतात, त्यांचा मुलगा त्यांच्या खिशातले पैसे चोरून निगरगट्टपणे चैन करीत असतो आणि त्यांची देखणी बायको त्यांच्यासमोर एका दारूड्या डॉक्टरशी सर्व प्रकारचे चाळे निर्लज्जपणे करीत असते. त्यांची जणू टरच उडवीत असते. खरे म्हणजे दादासाहेबांची स्थिती यल्लू भीमाच्या स्थितीपेक्षाही लाजिरवाणी असते.

पण दादासाहेब काहीच प्रतिकार करीत नाहीत. तोंडानेसुद्धा निषेध न करता सारे काही मुकाट्याने सहन करीत असतात, आणि डॉक्टर दादासाहेबांच्या बागेत फुललेली निग्रेटाची लालभडक कळी त्यांच्यासमोर आपल्या बटनहोलला लावून मिरवीत असतात.

आपण असे करतो, आपल्याला सगळे कळत असूनही मुकाट्याने सारी गंमत पाहतो यात आपण काहीतरी विलक्षण चतुराई करीत आहोत, आपण पारधी आहोत आणि या सर्वांना आपण आपल्या जाळ्यात पकडले आहे असा समज दादासाहेब करून घेतात. स्वतःला ती गोष्ट अधिकाधिक पटवून देत खुषीने आपल्याशीच हसत असतात. या एका विचित्र भ्रमानेच ते झपाटले जातात. तो त्यांच्या मनाचा संपूर्ण कबजा होतो. त्यांच्या बागेतल्या वांझोट्या झाडाप्रमाणे माजत राहतो.

नाही म्हणायला एकदा त्यांच्या मनातला संताप उसळी घेतो. त्यांच्या मनात येते की डॉक्टरांचा गळा पकडावा आणि तो पिळून सावकाश फिरवावा. त्या तिरीमिरीतच ते एक लखलखीत कोयता हातात घेतात. क्षणभर झपाटलेला यल्लू भीमा त्यांच्या मनात अवतरतो. दादासाहेबांच्या हातातला कोयता पाहून डॉक्टरांच्या चेहऱ्यावरचा हटेल उर्मटपणा चटकन विरून जातो. पण दादासाहेब पुढे काहीच करीत नाहीत. ते आपल्याभोवती ओरडत, हिणवत हिंडणारी सारी श्वापदे पुन्हा जाळ्यात पकडतात. स्वतःची अशी समजूत करून घेतात की, आपल्याला लुटणाऱ्या ह्या साऱ्या क्षुद्र माणसांना आपण माकडाप्रमाणे खेळवत आहोत.

म्हणजे दादासाहेबदेखील झपाटलेले असतात. आपल्या दुबळेपणानेच झपाटलेले असतात. आणि हे झपाटणे यल्लू भीमाच्या भीषण सूडाच्या ईर्ष्येने झपाटण्यासारखेच भयंकर असते. इतकेच नव्हे तर, दादासाहेबांचे झपाटणे उबग आणणारे असते.

कधी अतिमानुष त्यांच्या कथांतल्या पात्रांना झपाटून टाकते. त्यांना ते आपल्याकडे ओढते आणि क्रूरपणे त्यांचे गळे घोटते. आणि सर्वच कथांत मध्यवर्ती स्थान असलेली नियती तर निष्ठुरपणे घटनांची एकामागून एक अशी उतरंड उभी करते की, तिच्याखाली सापडून चिरडून जीएंच्या कथांतील पात्रे विव्हळून अगर न

विव्हळता नाश पावतात– त्यांची जीवने उद्ध्वस्त होतात.

असा हा अनुभवांचा एकच एक झपाटलेला मूलाकार जीएंच्या कथांत निरनिराळ्या स्वरूपात आढळतो. हा मूलाकार पुनःपुन्हा पाहिल्यावर जाणवते की, त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीच्या केंद्रस्थानी एक मनोविकृती आहे, अनुभवांच्या प्रवाहाच्या मध्यभागी एका प्रचंड भोवऱ्यासारखी गरगरते आहे. कुठलाही अनुभवाचा पुंज त्या भोवऱ्यात खेचला जातो आणि गरगरू लागतो. ह्या गरगरण्यामुळे त्या अनुभवांना, त्या घटनांना आणि पात्रांना काही विशिष्ट आकार प्राप्त होतात. त्यांची परस्परांशी काही विशिष्ट नाती जुळतात. झपाटल्याप्रमाणे तो अनुभवपुंज गरगरत राहातो, त्या भीषण भोवऱ्याच्या केंद्रस्थानाकडे खेचला जातो आणि खोल खाली दडपला जातो. तरी तो भोवरा आसुरी अपरिहार्यतेने गरगरत राहतो आणि नवे अनुभवपुंज आले की त्यांना आपल्या कवेत खेचून घेतो.

ही मनोविकृती त्यांच्या 'राक्षस' कथेतल्या बुटावर छडी आपटणाऱ्या क्रूर माणसासारखी आहे. आणि जीएंतला कलावंत त्या छोट्या गुणीसारखा आहे. तिच्या हातावर जसा शंकरू सोनाराने तापून लाल झालेल्या कात्रीच्या पात्याचा डाग दिला तसा जीएंच्या आयुष्यात कुणीतरी त्यांना दिला असावा अगर त्यांनी तसा स्वतःचा समज करून घेतला असावा. त्यामुळे ते ह्या मनोविकृतीच्या कायम आधीन झाले आहेत. बुटावर छडी आपटणाऱ्या माणसाप्रमाणे ही मनोविकृती त्यांना एक लिमलेटची गोळी देते. क्रूरपणातले कलात्मक सौंदर्य दाखवते. आणि मग जीएंतला कलावंत निरनिराळ्या पद्धतींनी त्या मनोविकृतीला हवी ती क्रूरपणाची कृत्ये करीत राहतो.

जीएंच्या कथांतल्या अनुभवांना जो विलक्षण ठसठशीतपणा, प्रत्ययकारिता, बांधेसूदपणा प्राप्त झाला आहे तो या गरगरणाऱ्या भोवऱ्यामुळे.

कलावंत हा काही चारचौघासारखा सामान्य (नॉर्मल) मनुष्य नसतो. त्याच्या प्रेरणा तर न आवरता येण्याजोग्या, परस्परांशी फटकून वागणाऱ्या असतातच. पण तो अनेक मनोगंडांनी आणि विकृतींनीही पछाडलेला असतो. इतकेच नव्हे तर ह्या बेछूट, बेफाम प्रेरणांचा आणि पछाडून टाकणाऱ्या मनोविकृतींचा उपयोग त्याच्या कलाकृती अधिक आशयघन व भव्य करण्यासाठी होत असतो. पण हे होण्यासाठी त्या साहित्यिकातल्या कलावंताची ताकद त्या प्रेरणांहून व मनोविकृतींहूनदेखील मोठी असावी लागते. गुदमरत, ठसके देत का होईना पण ते भोवरे त्याला फोडता यावे लागतात. साहित्यिक जर आपल्या मनोविकृतींच्या, बेफाम प्रेरणांच्या सर्वस्वी आधीन झाला, त्यांचा गुलाम बनला तर त्याच्या हातून कलात्मक निर्मिती होणारच नाही.

जीए आपल्या मनोविकृतीचे सर्वस्वी गुलाम झालेले नाहीत हे उघडच आहे.

आपल्या कथांत त्यांनी विविध अनुभवांचा मागोवा अगदी डोळसपणे, खोलवर जाऊन घेतला आहे, त्यांची दूरवर गेलेली मुळे शोधली आहेत, त्यांचा विस्तार आपल्या कवेत घेतला आहे. त्यांचे रंगरूप, त्यांचे तरारणे, वाऱ्याबरोबर झुलणे, उन्हात करपणे, थंडीत वठणे हे सगळे त्यांनी बारकाईने न्याहाळले आहे, समर्थपणे साकार केले आहे. इतकेच नव्हे तर या विविध अनुभवांच्या विविध संपन्न रचनाही त्यांनी केल्या आहेत.

पण त्याबरोबर हेही खरे की अखेर मूलतः ते आपल्या मनोविकृतीचे गुलाम झालेले आहेत. काही विशिष्ट घटक त्यांच्या अनुभवांत पुनःपुन्हा वेगवेगळ्या स्वरूपात अवतरतात, एवढ्यावरून मी हे विधान करीत नाही. कारण प्रत्येक लेखकाच्या बाबतीत ही गोष्ट कमी-अधिक प्रमाणात खरी असते. पण पुष्कळदा या घटकांना कमी-अधिक प्रमाणात सांकेतिक स्वरूप प्राप्त होते. त्यांच्या अनेक कथांत एका कोणत्या तरी घटनेमुळे मुले आपल्या आईशी अगर बापाशी असलेले जवळिकेचे नाते ताड्दिशी तोडून टाकतात आणि तेदेखील कायमचे. एखाद्या खेळण्यातल्या चिमणीचे पोट दावले की ती यांत्रिकपणे आवाज करते तसाच हा प्रकार घडतो. त्यांच्या कथांत एक क्रूर माणूस असतो. ‘चंद्रावळ’ कथेत तो बिरादार पाटलाच्या स्वरूपात अवतरतो. झुंड मिश्यांचा हा विक्राळ दैत्यासारखा माणूस बूट घालून कृष्णाचे काम करायचा. ‘शिक्षा’ कथेत तो फोडेल्या चेहऱ्याचा शोभेचा विद्यार्थी साबणे होतो, ‘राक्षस’ कथेत तो बुटावर छडी आपटणारा माणूस होतो, ‘अखेरचा दिवस’ कथेत तो सावित्रीला आपल्या नवऱ्याला विष घालायला लावणाऱ्या तिच्या जाराचे रूप घेतो, ‘कांकणे’ कथेत तो कावेरीवर बलात्कार करणारा धिप्पाड काळारोम मिस्त्री होतो. त्यामुळे असे वाटते की, क्रूर माणसांचे किती विविध नमुने जीएंनी निर्माण केले आहेत. पण बारकाईने पाहिले तर जाणवते की, हे सगळे खलपुरुष ही माणसे नाहीतच. तो निव्वळ निरनिराळे मुखवटे चढवलेला क्रूरपणाच आहे. हा क्रूरपणा मनुष्याच्या विविध प्रेरणांच्या, विचारांच्या रस्सीखेचीत, कोलाहलात वावरणारा खराखुरा क्रूरपणा नाही. तो आहे निखळ क्रूरपणा. क्रूरपणाचे आदिरूप, विशुद्धरूप, म्हणजे जे खरोखर कधीच अस्तित्वात नसते असे रूप. त्यांच्या कथेतल्या छिनाल बाया अशाच सांकेतिक वाटतात. निर्गलपणे त्या एकदम उघडउघड आपल्या नवऱ्याला झिडकारून, समाजाला वाकुल्या दाखवीत छिनालपणा करू लागतात. सगळ्या तशाच निर्लज्ज, स्वार्थी, कांगावखोर, उथळ, चैन व मजा करायला सोकावलेल्या असतात. ‘तुती’ तली निरागस सुम्मी, ‘राणी’ कथेतली भाऊंची बायको हा एक निर्मळ, नाजूक असहाय पात्रांचा वर्ग. ही पात्रे आधी निर्देशिलेल्या पात्रांइतकी सांकेतिक नाहीत. पण त्यांतही सांकेतिकता आहे. केवळ पात्रांतच नव्हे तर घटनांतही ही सांकेतिकता

कमी-अधिक प्रमाणात आढळते.

कोणतीही कलात्मक निर्मिती केली जाते तेव्हा कलावंत तिला स्वतःपासून वेगळी करीत असतो. म्हणजे तो बाजूला झाला तरी तिच्या अस्तित्वाला बाध येत नाही. ही अलिप्तता सर्वच लेखकांच्या ठिकाणी असावी लागते. पण लेखक हा जसा निर्माता असतो तसा निवेदकही असतो. आणि निवेदक या नात्याने तो अनेक वेगवेगळ्या भूमिका घेऊ शकतो, घेत असतो. कधी तो उंचावरून दुरून निवेदन करतो तर कधी अगदी जवळून एखाद्या पात्राच्या खांद्यावर हात ठेवून निवेदन करतो. कधी तो त्रयस्थाची भूमिका घेतो, कधी कडवट उपरोधाने लिहितो तर कधी हळुवार सहानुभूतीने ओलावतो. अनेकदा एकाच कथेत निवेदन करताना तो एकाहून अधिक भूमिका घेतो. अशा विविध भूमिकांची अत्यंत उचित आणि संपन्न संगती साधता येणे हे कलावंताच्या थोरवीचे एक गमक आहे.

जीए हे प्रतिभावंत असल्यामुळे ह्या कसोटीला फार चांगल्या प्रकारे उतरतात. मूलतः जीए आपल्या कथेचे निवेदन त्रयस्थपणे, दुरून करतात. पात्रांचे हर्षामर्ष, रागलोभ यांत ते गुंतत नाहीत, तपशिलात गुरफटून समग्र अनुभवाकाराचे भान सोडत नाहीत. पण हा त्रयस्थपणा सदासर्वकाळ काही नुसता निर्लेप राहत नाही. एखाद्या लोलकात निरनिराळे रंग उमटावे, तशा निरनिराळ्या भावछटा त्यात तरळतात, कधी दवाचे थेंब त्यावर साकळतात, कधी औदासीन्याचे धुके त्याला झाकून टाकते. 'राणी' कथेतल्या भाऊंच्या पत्नीचे चित्र रेखाटताना निवेदकाचा स्वर भावनेने ओलावतो, 'तुती' कथेतल्या सुम्मीचे जीवन उद्ध्वस्त होते तेव्हा थोडीशी कणव निवेदनात सांडते, तर कधी निसर्गाच्या विराट, भव्य, असीम सुंदर अशा दर्शनाने निवेदक स्तिमित होतो. उलट पुष्कळशा प्रसंगांची अगर व्यक्तींची वर्णने करताना उबग येऊन निवेदक पचकन थुंकल्यासारखे वर्णन करतो. तर कधी शेवाळलेल्या गलिच्छ वस्तीला गोकुळ म्हणून तो बटबटीत उपरोध साधतो. शंकरू सोनाराने गुणीला दिलेल्या डागाचे वर्णन करताना त्याची वृत्ती कोरडी आणि निष्ठुर होते. हीच शुष्क निष्ठुरता 'बळी' या कथेतल्या अमाशीला बळी कसे देतात त्याचे वर्णन करताना जीए धारण करतात. आणि त्यामुळे त्या कथांत ज्या निष्ठुर, क्रूर घटना घडतात त्यातील क्रौर्य अधिकच भगभगीत होते. मुख्यतः ते आपल्या कथांचे निवेदन करतात ते या निष्ठुर त्रयस्थपणाने. आणि त्यामुळे एखादा डागल्याचा चट्टा औषध न लावल्यामुळे जसा फुलून उठावा तसे कठोर नियतीने माणसांच्या अंगावर ओढलेले चट्टे फुलून उठतात, जळत, भगभगत राहतात. गंमत अशी की ते असे जळत, भगभगत राहावे याचे एक प्रकारचे कलात्मक समाधान लेखकाला वाटते आहे असे जीएंचे साहित्य वाचताना जाणवते. जणू आपल्या योजनेप्रमाणे सर्व काही झाले म्हणून एक दीर्घ निःश्वास नियती सोडते

आणि या निःश्वासाचा पडसाद जीएंच्या निवेदनात उमटतो.

जीए जरी आपले अनुभव असे अनेक भूमिकांतून व पातळ्यांवरून घेत असले व त्यामुळे त्यांचे साहित्य विलक्षण संपन्न झाले असले तरी त्यांच्या मनात गरगरणारा जो भोवरा आहे, त्यामुळे या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीवर काही बंधने पडली आहेत. आणि तीत काहीशी सांकेतिकताही आली आहे. हलकीफुलकी गंमत, भाबडी बडबड, ऐसपैस गोष्टीवेल्हाळपणा वगैरे निवेदनांचे प्रकार त्यांच्या कथांतून अर्थात हद्दपार झालेले आहेत. पण हा काही दोष म्हणता येणार नाही. असे होणे हे त्यांच्या प्रकृतीधर्माला धरूनच आहे. त्यांच्या साऱ्या निवेदनातच ताप आलेल्या माणसाच्या डोळ्यांत असते तशी तकाकी असते, हेदेखील त्यांचे वैशिष्ट्यच म्हणता येईल. पण त्यामुळे अनुभव घेण्यातला लवचिकपणा नष्ट होतो हा मात्र दोष मानला पाहिजे. पण अधिक मोठा दोष सांकेतिकपणाचा. गलिच्छपणा, कुरूपता, माणसाचा क्षुद्रपणा यांच्याविषयी ते नेहमीच एका विशिष्ट प्रकारे पचकन् थुंकल्यासारखे लिहितात. मुंबई या शहराविषयी इतक्या विविध प्रकारच्या प्रतिक्रिया होणे शक्य आहे. पण मुंबईवर पचकन् ठराविक पद्धतीने थुंकण्यापलीकडे जीए दुसरे कधीही काहीही करीत नाहीत. तीच गोष्ट एखाद्या क्लबमधल्या अगर शाळेतल्या माणसांच्या समूहाविषयी ते लिहितात तेव्हा होते. ह्या अशा पोट दाबताच ठराविक आवाज करणाऱ्या रबरी चिमण्या जीएंच्या निवेदनात फार वेळा आढळतात आणि त्यामुळे विरस होतो.

आपली अनुभव घेण्याची पद्धत, आपले सारे लेखन असे एका भोवऱ्यात सापडले आहे याची जीएंना अलीकडे जाणीव झालेली दिसते. त्यांच्या चाहत्यांनाही ती झाली आहे. आणि एका तात्त्विक व कलात्मक पातळीवर या गोष्टीचे समर्थन स्वतः जीए आणि त्यांचे चाहते करू लागले आहेत. जीएंनी आपल्या 'पिंगळावेळ' या कथासंग्रहाच्या सुरुवातीला स्ट्रिंडबर्ग या लेखकाचे खालील अवतरण देऊन स्वतःचे समर्थन केले आहे.

'Shallow people demand variety – but I have been writing the same story throughout my life every time to cut nearer the aching nerve.'

साहित्याचा ज्यांनी थोडाफारदेखील अभ्यास केला आहे त्यांना हे माहीत आहे की अशा प्रकारची वाक्ये प्रकाशझोतासारखी असतात. साहित्याविषयी अर्थपूर्ण असे त्यात काहीतरी असते. परंतु ती सर्वमान्य सत्ये मुळीच नसतात. कारण वरील विधान सर्वथैव खरे असेल तर शेक्सपिअर, चेकॉव्ह, टॉलस्टॉय, व्यास इ. अनेक मोठ्या साहित्यिकांची उथळ माणसांत गणना करावी लागेल.

जीएंच्या चाहत्यांचे आणि कदाचित खुद्द त्यांचेही असे मत आहे की, जीएंच्या कथांना एक विशिष्ट स्वरूप देणारा त्यांच्या मनातला भोवरा ही मनोविकृती नाही. ते एक जीवितविषयक तत्त्वज्ञान आहे. अनुभवात खोल अवगाहन केल्यामुळे त्यांना गवसलेला हा जीवनाचा मूलाकार आहे. आणि तो मूलाकार सर्वत्र कसा आढळतो तो जीए नाना कथांच्या द्वारे दाखवत आहेत.

एक तात्त्विक भूमिका या नात्याने हा विचार इतका सदोष आहे की, कोणाही सुबुद्ध माणसाने त्याला महत्त्व देण्याचे अगर त्याबाबत वाद घालण्याचेही कारण नाही. कारण अपयश, व्यथा, वैफल्य ह्यातच मानवी जीविताची, त्याच्या इच्छा-आकांक्षांची, प्रेरणांची, विचार-साधनेची परिणती होते असे जेव्हा जीए म्हणतात तेव्हा माणसाला हवे असते काय, त्याने काय मिळवले हे कोणत्या निकषांनी ठरवा-यचे ? क्षणिक कोणते आणि अंतिम काय ह्याविषयी काही गोष्टी ते सोईस्करपणे गृहीत धरत असतात. आणि ह्या गोष्टी सर्वमान्य होण्यासारख्या नसतात. महत्त्वा-कांक्षी माणसाच्या पदरी अखेर दुःखच येते हे क्षणमात्र आपण मान्य करू. पण यावर एखादा म्हणेल, 'त्यात काय झाले ? (So what ?) महत्त्वाकांक्षेची झिंग मी अनुभवली ती एवढी मस्त होती की त्या दुःखाची मला पर्वा वाईत नाही.' यावर जीए व त्यांचे समर्थक काय तात्त्विक उत्तर देणार ? 'मानवी सौंदर्यच असे असते की त्याला उबग आणणारा गलिच्छपणा चिकटलेला असतो.' – असे जीए वारंवार दाखवून देतात. पण त्या गलिच्छपणातले सौंदर्य मी वेचले आणि भोगले म्हणून एखाद्याने आनंदोत्सव केला तर त्याबद्दल जीए व त्यांचे समर्थक कोणती तात्त्विकदृष्टया समर्थनीय तक्रार करू शकतील ? जीएंचे जे मोठे सखोल तत्त्वज्ञान, त्यांना आवडलेला जीवनाचा मूलाकार म्हणून ज्याचा इतका गाजावाजा होतो, ते इतके बिनबुडाचे आहे.

अर्थात याही दृष्टीने जीवनाकडे पाहता येते, असाही जीवनाचा अर्थ लावता येईल. हे कोणीही मान्य करील. जीवनाचे एका विशिष्ट दृष्टिकोनातून सखोल दर्शन जीएंनी आपल्या कथांच्या द्वारे घडवले आहे असे त्यांच्या समर्थकांबरोबर मीही मान्य करतो.

पण त्याबरोबरच एक कलावंत या नात्याने जीएंबद्दल माझी मोठी तक्रार आहे. ती तक्रार अशी आहे की या माणसाचे कुतूहल फार लहान आहे. कलावंताला येणारा प्रत्येक अनुभव त्याला नव्या, अनोख्या आकाराचे अस्तित्व सुचवीत असतो, आपल्याकडे अनेक वेगळ्या दृष्टींनी पाहणे शक्य आहे असे सांगत असतो, आपले मोजमाप करायच्या नव्या फूटपट्ट्या त्याला देत असतो. आणि शेवटी सांगत असतो की, कुठच्याच आकृतीत मी चपखलपणे बसू शकणार नाही. यातूनच कलावंत नवनिर्मिती करीत असतो आणि पुन्हा प्रत्येक निर्मितीच्या मस्तकावर एक संदिग्ध-

तेचे प्रश्नचिन्ह असते. याचाच अर्थ असा की, कलावंत नेहमी नव्या सफरीवर निघालेला असतो. निदान अनुभवाचे विश्व त्याला तसे सुचवीत असते.

पण बिचाऱ्या जीएंनी मात्र आपण कोणती सफर करायची, सफर करताना काय बघायचे आणि गलबतात काय भरून आणायचे ते एकदाच कायमचे ठरवून टाकले आहे. तीच क्रूर नियती, तेच माणसांचे नमुने, तीच उबग आणणारी कुरूपता, सगळे तेच. दुखरी नस वेगळ्या प्रकारे कशी दुखवता येईल हाच नाविन्याचा विकृत शोध.

फार मोठी प्रतिभा लाभलेल्या या लेखकाने स्वतःला असे बंदिवान करून घेतले आहे. तो एका भोवऱ्यात अडकून बसला आहे. त्याच्या लक्षात ही गोष्ट येऊ नये हा त्याच्या मनोविकृतीचाच एक भाग आहे. पण चांगल्या चांगल्या रसिकांनाही ही गोष्ट जाणवू नये, ही मात्र आश्चर्याची गोष्ट आहे.

मला असे वाटते की अत्यंत दारुण दुःखे अगर विफलता उघड्या डोळ्यांनी थंड मनाने सहन करणे ही फार मोठ्या ताकदीची गोष्ट आहे. आणि ती गोष्ट एखाद्याने केली म्हणजे आपल्याला त्याच्याविषयी साहजिकच आदर वाटतो. अशा प्रकारचा आदर आपल्याला जीएंविषयी वाटतो. आणि त्यामुळेच ते कलावंत म्हणूनदेखील आभाळाएवढे आहेत असा आपला समज होतो. परंतु डोक्यावर प्रचंड शिला घेऊन, अंगभर फुत्कारणाऱ्या सर्पांचे दंश सहन करीत, सडक्या मांसाची दुर्गंधी सोसत, रणरणत्या उन्हात अविचलपणे उभे राहणे हे कृत्य असीम शौर्याचे असले तरी त्यातून भव्य कलाकृती निर्माण झाली असे मानणे चुकीचे आहे.

मी प्रमाणाबाहेर कडक शब्दांत ही भूमिका मांडली. पण ते केवळ जीएंच्या विषयी ज्या चुकीच्या कल्पना दृढमूल झाल्या आहेत त्या दूर करण्यासाठी. त्यामुळे कलावंत म्हणून जीएंची जी खरीखुरी थोरवी आहे ती मला मान्य नाही असे कोणी समजू नये.

अनुभव घेण्याच्या पद्धतीबद्दल लिहिताना अपरिहार्यपणें त्या अनुभवाची अभिव्यक्ती कशी होते त्याविषयी थोडेफार लिहिले गेलेच. आता या अभिव्यक्तीकडे आपण स्वतंत्रपणे पाहू.

जीएंच्या कथांतील अनुभवांची अभिव्यक्ती अत्यंत प्रत्ययकारी असते. ही प्रत्ययकारिता त्यांच्या निवेदनाला कशी प्राप्त होते ते आपण त्यांच्या एका कथेच्या आधारेच पाहू. 'निळासावळा' या कथासंग्रहातली 'राणी' ही कथा छोटीशी असल्यामुळे आपल्या दृष्टीने सोईची आहे.

नियतीचा क्रूरपणा, तिने माणसाच्या जीविताशी केलेला कठोर खेळ हा त्यांच्या सर्वच कथांचा विषय असतो. तसाच तो या 'राणी' कथेचाही आहे. पण प्रत्येक कथेत हा खेळ वेगळ्या माणसाशी, वेगळ्या घटकांच्या द्वारे, वेगळ्या प्रकारे

कमीअधिक उग्रपणे खेळला जातो.

या कथेची सुरुवात होते तेव्हा म्हातारे भाऊ मोठ्या आजारातून बरे झालेले असतात. त्यांचे मन स्वच्छ झालेले असते. आणि शरीर हलकेहलके, ताजेतवाने झालेले असते.

भाऊ आजारातून बरे होतात. पण ज्यामुळे जगावेसे वाटावे असे त्यांच्या आयुष्यात फारसे नसते. त्यांची दृष्टी गेलेली असते. त्यांच्यावर निरतिशय प्रेम करणारी त्यांची पत्नी त्यांना सोडून गेलेली असते.

नाही म्हणायला तिने मरणापूर्वी आपल्या हाताने त्यांच्यासाठी केलेली रजई असते. आणि त्यांची नात राणी असते.

भाऊ आपल्या अंगावरची रजई दूर करतात तेव्हा आपल्या पत्नीच्या स्निग्ध स्मृती त्यांच्या मनात जागृत होतात.

ती रजई झगमगत्या रेशमी तुकड्यांची बनवलेली असते. ती बनविण्यासाठी खंगलेल्या माई कितीतरी दिवस खपलेल्या असतात. तिच्या मध्यभागी एका मोठ्या रेशमी तुकड्याने त्यांनी तुळशीवृंदावन बनवलेले असते. त्यामागे दोन्ही बाजूस अगदी सारख्या फांद्या असलेले, चौकोनी चौकोनी पानांचे एक लालभडक झाड असते. ते झाडही त्या तुळशीकट्ट्यातून उगवल्यासारखेच वाटायचे. सारे कसे एखाद्या स्वप्नासारखे खाजगी आणि मोहक असते. या रजईच्या द्वारे सुशील पत्नीच्या संसारात फुललेल्या प्रेमाचे अतिशय सुंदर प्रतीक जीएंनी निर्माण केले आहे.

त्या रजईने माईंच्या भाबड्या, निरपेक्ष, निरतिशय प्रेमाच्या स्मृती जशा जागृत होतात त्याचप्रमाणे नंतर त्या बाळंतपणात कशा झिजून, झिजून असह्य वेदना भोगून वारल्या तेही आठवते. ते झिजून झिजून मरणे असहायपणे बघण्या-पलीकडे भाऊ काहीही करू शकत नाहीत. जीवनात वाहणारा शीतल झरा पाझरा-यचा थांबतो.

तो झरा आता पाझरत नसतो आणि त्याची हृदय पिळवटून टाकणारी आठवण करणारी रजईही ते आता पाहू शकत नाहीत. फक्त तिचा रेशमी स्पर्श त्यांना जाणवतो.

तो रेशमी स्पर्श, त्यातून जागृत झालेली माईंची स्मृती– यातून आणखी एक आठवण येते– राणीची, त्यांच्या चिमुरड्या नातीची. तिलाही त्यांनी पाहिलेले नसते. ती त्यांना माहीत असते ती गंध-स्पर्श-ध्वनींच्या द्वारेच. तिच्या अवखळ मृदू केसांचा स्पर्श, तिच्या तोंडाला अद्याप येणारा दुधाचा आकर्षक वास, गाण्याच्या लकेरीसारखे तिचे बोलणे– ह्या सर्व गोष्टी म्हणजे राणी. अधिक विशुद्ध, निरागस स्वरूपातली त्यांची पत्नी. पत्नीकडून त्यांच्या काही अपेक्षा होत्या. ती त्यांच्या अंगावर रजईचे पांघरूण घालत होती. तिने द्यायचे आणि भाऊंनी घ्यायचे असे ते

नाते होते. इथे राणीकडून काहीच अपेक्षा नसते. फक्त तिच्या निरागस, अवखळ, अस्तित्वाची चाहूल त्यांना हवी असते. तो स्पर्श, ते हास्य, ते गाण्याच्या लकेरी-सारखे बोलणे, या गोष्टींचे निसटते सान्निध्य त्यांना हवे असते.

भाऊ कानोसा घेऊ लागतात. राणीची वाट पाहू लागतात.

पण तिच्याऐवजी घरात काम करणाऱ्या रमाकाकूच चहा वर घेऊन येतात. त्या भाऊंच्या प्रकृतीची चौकशी करतात. सात दिवस मुलगा व सून त्यांची काळजी घेत होती, असे सांगतात. रमाकाकूंच्या आवाजात वठलेल्या झाडावर दगड मारताच येणाऱ्या मृत आवाजाचा रिकामेपणा असतो.

भाऊ मग भीत भीत राणीची चौकशी करतात. रमाकाकू सांगतात, ' राणी तीन दिवसांपूर्वी गेली. दोन दिवस ती आजारीच होती.'

भाऊंच्या आंधळ्या, रित्या आयुष्यातली अखेरची स्निग्ध लकेर लुप्त होते. त्यांच्या डोळ्यांसमोरचा काळा पडदा आग लागल्याप्रमाणे लालभडक होतो. त्या शब्दांचा विषारी अर्थ त्यांच्या मनात वाऱ्याप्रमाणे भरतो आणि ते चिरडल्याप्रमाणे तळमळू लागतात...राणीचे शब्द, राणीचे बेबंद केस, तिच्या गालाचा उष्णमऊ, स्पर्श, तिच्या ओठांचा दुधाचा वास– या साऱ्यांचे एक वस्त्र बनते आणि त्या रजईच्या जोडीने हिरव्या-पिवळ्या वेड्या वेगाने त्यांच्याभोवती फिरू लागते.

आणि मग आणखी एक कठोर फटका बसतो– हाडावर लागल्यामुळे कळवळायला लावतो तसला फटका. फटका कसला, एक चरचरीत डागच.

त्यांच्या कानावर खालून भटजींचे शब्द येतात. ' परमेश्वराचे बेत काय कळणार आपल्याला ! म्हाताऱ्याला उदंड आयुष्य आहे आणि सोनकेळीसारखी मुलगी वाया गेली.'

हे ऐकून इतका वेळ मूक, बधिर बसलेल्या मनाला झराझर पाझर फुटतात. भाऊ आपली मान दोन्ही गुडघ्यांत घालतात आणि स्फुंदू लागतात. त्यांच्यापुढे त्यांच्या पत्नीचा चेहरा उभा राहतो. भेगा पडलेली तिची बोटे गुडघ्यावर हलकेच थांबतात.

ते पुटपुटतात– ' तू ज्या वेळी गेलीस त्या वेळी मीही आलो असतो तर बरं झालं असतं बघ...राणी, मला जगायचं नव्हतं...जर माझ्या रक्तानं तुझ्या अंगठीच्या बोटाला मेंदी चढली असती तर मी माझं रक्त तुला दिलं असतं. पोरी, मला उदंड आयुष्य नको होतं. शपथ देवाची, तुझी, तुझ्या आजीची !...मला जगायचं नव्हतं ग...'

पण हे बोलणे सगळे त्यांचे त्यांच्यापाशीच राहते. ते ऐकायला तेथे कोणीच नसते– त्यांच्या आयुष्यातच कोणी नसते. त्यांना कोणीच दोष दिलेला नसतो, लोक परस्पर आपल्याशीच असा एखादा विव्हळ करणारा उद्‌गार काढत असतात.

त्याबद्दल भाऊंना काय वाटते ते अप्रस्तुत असते. खुद्द भाऊच अप्रस्तुत असतात.

भाऊंचा चेहरा गुडघ्यांमध्ये लपलेला असतो. पण त्यांची हाडाहाडांची कमानदार पाठ घुसळल्यासारखी होत असते व त्याबरोबर त्यांच्या तागासारख्या शेंडीचे केस हलून त्यांची उन्हातील सावली सारखी थरथरत राहते.

जीएंची प्रत्येक कथा म्हणजे नियतीने रचलेला एक निष्ठुर व्यूह असतो. पण प्रत्येक व्यूह वेगळा असतो. प्रत्येक व्यूहातले मानवी अपयश, माणसाची व्यथा वेगळी असते. त्या व्यूहातले घटक, त्यांची वजने, त्यांचे परस्परसंबंध ही सगळी वेगळी असतात. आणि प्रत्येक कथा म्हणजे कलात्मक बांधणीचा एक उत्कृष्ट नमुना असतो.

ही कथा सारंगीवर वाजवलेल्या एखाद्या नाजूक, व्याकुळ गीतासारखी आहे. तिच्यातले सर्व घटक साधेसुधे संसारी जीवनातले आहेत. म्हातारपणी दृष्टी जाणे, सुशील, प्रेमळ पत्नीने सोडून जाणे, चिमुरड्या नातीचा लळा लागणे, एकाएकी तिने मरून जाणे. ' बघा म्हातारा जगला आणि मुलगी मात्र गेली ' असे एखाद्या वयस्थाने सहजगत्या म्हणणे— ह्या सगळ्याच गोष्टी किती साध्या आहेत ! भाऊंशी दुष्टपणाने, कठोरपणाने कोणीच वागत नाही, त्यांना कोणीच झिडकारीत नाही, वेदना, कुरूपता यांचा स्पर्श त्यांना होत नाही. त्यांना कसली महत्त्वाकांक्षा नसते त्यामुळे अपयशाचे दारुण दुःख त्यांना सहन करावे लागत नाही. आणि तरी आतडे पिळवटून टाकणारे, असहाय करणारे दुःख एकाकीपणे भोगत, नको असलेले जिणे त्यांना जगत राहावे लागते. आणि ते असह्य व्हावे म्हणून की काय त्यावर एक लांछन नियतीने डागलेले असते.

एक व्याकुळ करणारे वैफल्य निर्माण करणारे या कथेतले घटक अगदी सहजगत्या एकत्र आले आहेत. नाही म्हणायला राणीने दोन दिवसांच्या आजारात मरून जाणे हा योगायोग मात्र खटकतो. पण जीएंच्या कथांत हे असे व्हावेच लागते. जे निरागस, नाजुक, गोड ते नष्ट व्हावेच लागते. एक प्रकारच्या यांत्रिक अपरिहार्यतेने हे घडत असते. त्यांच्या मनातल्या त्या भोवऱ्याने त्यांच्या कथात आणलेली ही कृत्रिमता आहे. पण ही कृत्रिमता वजा केली तर या कथेतले घटक अगदी सहजगत्या एकत्र येतात आणि तरी त्यातून नेहमीप्रमाणे नियतीचा एक अभेद्य व्यूह तयार होतो.

ह्या कथेतला प्रत्येक घटक ती व्याकुळ अवस्था निर्माण करण्यासाठी छेडलेल्या स्वरासारखा आहे. सुरुवातीला भाऊंना वाटणारी ती दुवळी तरतरी, ते सकाळचे उबदार ऊन, ते आंधळेपण, ती झगमगत्या रेशमी तुकड्यांची रजई, तिच्यावरचे ते न दिसणारे तुळशीवृंदावन, त्यातून उगवलेले ते झाड, ती रजई भाऊंच्या अंगावर घालून त्यांच्याकडे भाबड्या, समर्पित प्रीतीने पाहणाऱ्या माई. ह्या हळुवार, व्याकुळ करणाऱ्या आठवणी; आणि मग अवखळ राणीची आठवण.

ते माईंचेच अधिक निरागस, अमूर्त रूप. खालून येणारे आवाज, मग रमाबाईंचा तो कोरडा मृत आवाज. राणीच्या मृत्यूचा अनपेक्षित आघात, मग त्या भटजींचे सहजगत्या कानांवर आलेले शब्द आणि अखेर आंधळ्या भाऊंच्या तागासारख्या शेंडीची त्या सकाळच्या उबदार उन्हात थरथरणारी सावली !

पुन्हा प्रत्येक घटकाला स्वतःचे अगदी योग्य असे वजन आहे, अर्थाची वलये उठविण्याची शक्ती आहे. आणि ह्या घटकांच्या परस्परसंबंधांतून अनेक व्याकुळ करणारे आकार निर्माण होतात. माई आणि राणी यांचे नाते, माईंनी दिलेली ती झगमगत्या रेशमी तुकड्यांची रजई आणि भाऊंचे आंधळेपण यांचे नाते, राणीचे गाण्याच्या लकेरीसारखे बोलणे आणि रमाबाईंचे वठल्या झाडावर दगड वाजावा तशा आवाजातले बोलणे यांचे नाते, राणीच्या तोंडाला येणारा दुधाचा वास आणि भाऊंच्या मुलाभोवती दरवळणारा सिगरेटचा वास यांचे नाते— अशी कितीतरी आशयपूर्ण नाती या कथेत विखुरलेली आहेत— अगदी कलात्मकतेने विखुरलेली आहेत.

जीएंच्या सर्वच कथांची रचना अशी पक्क्या बांधकामाच्या, अभेद्य व्यूहासारखी असते. हा व्यूह नेहमी नियतीच्या निष्ठुरपणाचा असतो. आणि ह्या व्यूहातून निरनिराळ्या व्यथा साकार होतात. ओकाबोका एकाकीपणा, लूत लागलेल्या, पोट वर करून दाखविणाऱ्या कुत्र्याची लाचारी, घुसमटून टाकणारा पराभव, रणरणत्या उन्हात कोरड पडलेल्या तोंडाने विचारलेले अनुत्तरित प्रश्न, उबग आणणाऱ्या गलिच्छपणात बुडून, गुदमरून जाण्याचा अनुभव— मानवी व्यथेची अनेक रूपे ह्या व्यूहातून साकार होतात. आणि ती साकार व्हावी म्हणून आशयपूर्ण प्रत्ययकारी घटनांच्या अनेकविध व्यामिश्र रचना केलेल्या असतात.

अर्थातच जीएंच्या कथांतले सारेच घटक सजीव आणि नवीन नसतात. पुष्कळदा तेच तेच घटक वेगवेगळ्या स्वरूपातच तर अवतरतात. पण त्याबरोबरच त्यांतले काही सांकेतिकही असतात. आणि त्या साऱ्यांची रचना अगर बांधणी नेहमीच एकाच प्रकारची म्हणजे अभेद्य व्यूहासारखी असते. त्यामुळे त्यांच्या साऱ्याच कथांत एक तोचतोचपणा जाणवतो. त्या सगळ्या एकत्र वाचल्या की तो फार तीव्रपणे जाणवतो.

काही मोठ्या कलावंतांचे वैशिष्ट्य असे की, त्यांच्या साहित्यकृतींतल्या घटकांची रचना कलात्मक असते, ते घटक त्या साहित्यकृतीत एकत्र गुंफलेले असतात. पण त्याचबरोबर असेही जाणवते की, हे घटक स्वतंत्र आहेत. आपापल्या मार्गांनी जाणारे आहेत. ते अनेक निराळ्या रचनांचेदेखील भाग होऊ शकतात. नव्हे, आहेतच. चार पाखरे उडावी, आपापल्या मार्गाने जात असावी आणि जातात जाता वाटेत क्षणभर त्यांच्या पुंजातून एक आकार निर्माण व्हावा तशी चेकॉव्हच्या

कथांची रचना असते, आणि अगदी बंदिस्त बांधणीची शोकात्मिका रचतानादेखील शेक्सपिअरसारखा कलावंत त्या बंदिस्तपणातून त्या शोकात्मिकेला मुक्त करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. 'हॅम्लेट' नाटकात पोलोनियस वगैरे पात्रांच्या द्वारे तर तो तसे करतोच, पण अखेर फॉर्टिनब्रास येतो आणि वाऱ्याच्या झोताने एखादी रचना उडवून द्यावी त्याप्रमाणे सारी बंदिस्त शोकात्मिका उडवून देतो. जीवन बंदिस्त आकारात कधीही अडकून राहू शकत नाही, याची जाणीव सगळ्याच मोठ्या साहित्यिकांना असते.

पण जीएंच्या साहित्यात मात्र या जाणिवेचा संपूर्णपणे अभाव आहे. त्यांच्या साऱ्या रचना, त्यांना गवसलेले सारे जीवनाकार बंदिस्त असतात— चिरेबंदी असतात. कारण जीवनात एकच मूलाकार शोधणे हे त्यांच्या मनात गरगरणाऱ्या भोवऱ्याने त्यांच्यावर लादलेले बंधन आहे, आणि त्याचे त्यांनी एक तत्त्वज्ञानही बनविले आहे.

हा विविध स्वरूपातला एकच मूलाकार ज्या भाषाशैलीच्या द्वारे सिद्ध होतो ती जीएंची भाषाशैली अत्यंत प्रत्ययकारी आहे. ही भाषाशैली संवेदनाप्रधान संवेदनाचित्रे निर्माण करणारी, त्यांच्या द्वारे बोलणारी आहे. त्यांच्या कथांतले भावनांचे, विचारांचे चित्रणही मुख्यतः या संवेदनाचित्रांच्या द्वारेच केलेले असते.

ह्या चित्रमयी भाषेत प्रतीकांचा आणि प्रतिमांचा विपुल उपयोग केलेला असतो. 'पारधी' कथेतली साकळलेल्या रक्तासारखी दिसावी इतक्या गडद लाल रंगाची नीग्रेटा रंगाची गुलाबाची कळी, 'तुती' कथेतला लालभडक गुंड, वेगवेगळ्या कथांत आढळणारी ती विहीर, 'राणी' कथेतली ती रजई, 'माणसांचं काय, माकडाचं काय ?' या कथेतले ते पाठ मोडलेले माकडाचे पिल्लू— ही आणि अशी कितीतरी प्रभावी आणि आशयपूर्ण प्रतीके त्यांच्या कथांत विखुरली आहेत. आणि त्यामुळे त्या कथांना एक विलक्षण आणि भीतिदायक सामर्थ्य प्राप्त झाले आहे. ही प्रतीके म्हणजे बाहेरून आणलेल्या आणि आशयावर लादलेल्या नीटनेटक्या चौकटी नाहीत. अनुभवाच्या गरगरत्या भोवऱ्यातून बाहेर फेकले गेलेले ते आकार आहेत.

या प्रतिकांइतक्याच प्रभावी प्रतिमाही जीएंनी आपल्या कथांत मुक्तपणे वापरल्या आहेत. एक 'माणूस नावाचा बेटा' ही कथा घेतली तरी तीत किती प्रत्ययकारी, विविध आणि विपुल प्रतिमा वापरलेल्या आहेत पाहा :

शाळेतील शांता दीक्षित सिनेमातली गाणी 'ओल्या वेलीसारख्या' आवाजात म्हणायची. शाळेतल्या काटचींना 'चेहऱ्यावरील काळ्या टिकल्यांप्रमाणे नखानं टचाटचा फोडून टाकावं' असे दत्तूला वाटते. सुपरवायझर इंगळेचा चेहरा 'खुळ्या कोंबडीचा' असतो. चारमिनार सिगरेट ओढली की, 'एखाद्या वडारणीच्या आडदांड आलिंगनाप्रमाणं रासवट उग्र दर्पानं' सारे मन ब्रश मारल्यासारखे

होते. आकाश 'पिवळ्या काजूसारखे' दिसत असते. 'वाऱ्यानं दूर गेलेलं ओलसर वस्त्र पुन्हा येऊन अंगाला चिकटल्याप्रमाणे' सारे जीवन दत्तूला पुन्हा चिकटते. हॉटेलातली पोरे हातात प्लेटी घेऊन 'वेदनेप्रमाणे' ओरडतात. उकाड्यामुळे 'आपण लाह्या फुलवायच्या गाडग्यात बसलो आहोत' असे दत्तूला वाटू लागते. दत्तूचे भित्रे 'कोंबडीमन' उगाचच उडू लागते. संस्कारांची पिंजर फुगवू लागते— एका कथेतल्या प्रतिमांची ही यादी पुरी करायची म्हटले तर खूपच लांबेल. कारण कथेचा तिसरा हिस्सादेखील अजून संपलेला नाही.

ह्या प्रतिमा सांकेतिक नाहीत, सजावटीसाठी कृत्रिमपणे मांडलेल्या नाहीत. मेंगळट नाहीत. त्या अनुभवातूनच लाह्या फुटाव्या तशा फुटलेल्या आहेत.

पण तरीदेखील प्रतिमांचा हा वापर मन अस्वस्थ करतो. त्या प्रतिमांनी वाचक गुदमरतो आणि त्या प्रतिमाही गुदमरत आहेत असे वाटू लागते. फुले तोडून त्यांचे घट्ट भारे बांधावे तसा काहीसा प्रकार चालला आहे असे वाटते. या प्रतिमा वात झालेल्या माणसाच्या बरळण्याची काहीशी आठवण करून देतात.

जीए आपल्या कथांत प्रतिमांचा व प्रतीकांचाही इतका अतिरेकी वापर का करतात? लेखन प्रत्ययकारी करणारी अन्य साधने हाताशी नसती तर हा प्रतिमांचा उपयोग समजू शकला असता. लंगड्याने हातात धरलेली ही काठी आहे असे आपण मानले असते. पण तशातला प्रकार नाही. एखादी हालचाल, एखादी लकब, एखादा आवाज, एखादी रंगछटा, एखादा आकार इत्यादी वेचक तपशीलाच्या सहाय्याने प्रत्ययकारी चित्रण करण्याचे सामर्थ्य जीएंच्या लेखणीत आहे. मग हे असे का? जीएंच्या मनात गरगरणारा भोवरा तर असे करीत नाही? आपल्या कक्षेत येणारी प्रत्येक गवताची काडी भिरकवायला लावायची, त्या बंदिस्त आकारात आणि गतीत कोंडायची, हा जो त्या भोवऱ्याचा प्रकृतीधर्म त्यामुळे तर असे होत नाही? कोण जाणे! पण प्रतिमांचा हा अतिरिक्त वापर अस्वस्थ करणारा आहे हे मात्र खरे.

प्रतिमांचा वापर न करता लेखणीच्या एका फटकाऱ्याने प्रत्ययकारी चित्रे उभी करण्याचे विलक्षण सामर्थ्य जीएंच्या जवळ आहे, याची कितीतरी उदाहरणे अगदी सहज देता येतील. 'माणूस नावाचा बेटा' कथेतील शांता 'दोन्ही तळव्यां-वर हनुवटी ठेवून व्यग्र स्वप्नाळू बसलेली' असते. 'गिधाडे' कथेतला लंगडा मारुती 'कुबड्यांचा खटक खटक आवाज' करीत बापूकडे येतो आणि 'कुबड्या-वर हात सैलावून' बापूला सलाम करतो. 'रात्र झाली गोकुळी' तली मंजू मांजरी 'एवढीशी जीभ काढून' चहाला स्पर्श करते आणि तो न आवडल्यामुळे 'शेपटी उंच करून ती तशीच सावरीकापूस हालचालीने बाहेर निघून जाते.' 'इस्किलार' कथेत 'दोन नावाडी जणू एकच सलग प्राणी असल्याप्रमाणे उघड्या, गडद तपकिरी

पाठी ताणून ' वल्हवत असतात. एखाद्या माणसाच्या मनःस्थितीचे चित्रदेखील ते किती समर्थपणे उभे करतात ते ' राणी ' कथेतल्या वर दिलेल्या उताऱ्यातून सहज दिसून येते. त्याचप्रमाणे त्या कथेत भाऊंच्या शेंडीच्या थरथरत्या सावलीचे त्यांनी रेखाटलेले चित्र सत्यजित रेच्या चित्रपटातल्या एखाद्या शॉटसारखे वाटते. खरे म्हणजे आपण एक उत्कृष्ट छायाचित्रकार आहोत असे जीए अनेकदा आपल्या लेखनातून दाखवून देतात.

त्यांचा एखादा शब्दप्रयोगदेखील असाच विलक्षण प्रत्ययकारी असतो. त्यांच्या कथेतला एक घोडा ' अक्कडतिक्कड ' पावले टाकीत चालतो. हा ' अक्कडतिक्कड ' शब्द किती बोलका आहे. कितीतरी दिवस तो माझ्या मनात घर करून राहिला होता. आणि मधूनमधून कोणी बघत नाही असे पाहून मी ' अक्कडतिक्कड ' पावले टाकीत चालण्याचा (अर्थातच हास्यास्पद) प्रयत्न करीत होतो.

त्यांची शब्दसंपत्ती विपुल आहे. रासवट, रांगडे, पोषाखी, हलकट, गुलछबू, नखरेल, सुसंस्कृत असे नानाप्रकारचे शब्द ते चपखलपणे वापरतात आणि अनेक वाङ्मयीन संदर्भांचा उपयोग आपली भाषा प्रत्ययकारी करण्यासाठी करतात. पण काही शब्दांचे मात्र त्यांना अतिरिक्त आकर्षण आहे. आणि त्या शब्दांचा ते पुनः-पुन्हा उपयोग करीत असतात. उदाहरणार्थ ' बोंद्री ' हा शब्द.

इतके सूक्ष्म, प्रत्ययकारी, अनुरूप चित्रण करणारे जीए कधी कधी मात्र भाषेचा बटबटीत उपयोग करतात. ' कसाब ', ' राक्षस ', ' गिधाडे ', शिक्षा ' इ. त्यांची कथांची शीर्षके अशी बटबटीत वाटतात. किंवा शेवाळलेल्या गलिच्छ वस्तीला गोकुळ म्हणणे, आपल्या जाराला बरोबर घेऊन नवऱ्याचा खून करायला आलेल्या स्त्रीचे नाव सावित्री असणे हा उपरोध असाच बटबटीत वाटतो. त्याच-प्रमाणे गलिच्छपणावर ते उबग येऊन पचकन् थुंकतात, अगर एखाद्या मनुष्य-समूहाचे उपहासपूर्ण वर्णन करतात तेव्हाही त्यांच्या लेखनातला बटबटीतपणा खुपतो. इतक्या संवेदनाक्षम साहित्यिकाने असले काही करावे याचे आश्चर्य वाटते.

असो. जीएंच्या साहित्याचे हे रसग्रहण आणि समीक्षण आता संपले आहे. जीएंच्या साहित्याचे वाचन हा एक मोठा वाङ्मयीन अनुभव आहे. मराठी साहित्यातल्या प्रथम श्रेणीतल्या साहित्यिकांत त्यांनी निश्चितच स्थान मिळविले आहे. मराठी लघुकथेत वैभवशाली भर घातली आहे.

त्याचबरोबर हेही खरे की, त्यांच्या मनात गरगरणारा जो भोवरा आहे, त्यांना ग्रासणारी जी मनोविकृती आहे तिने त्यांच्या प्रतिभेला काही अंशी तरी आपली बटीक केली आहे. आणि त्यामुळे त्यांच्या साहित्याला काही मूलभूत मर्यादा पडल्या आहेत. इतकेच नव्हे तर या मर्यादा म्हणजे सामर्थ्य, भव्यता असा आभास निर्माण केला आहे. आणि त्यामुळे चांगले रसिक समीक्षकही फसले आहेत.

जीएंनी मराठी लघुकथा पुढे नेली की नाही हा प्रश्न अप्रस्तुत आहे. कारण जीएंसारखे लेखक स्वयंभू आणि स्वयंपूर्ण असतात. खुंटलेल्या वाटांसारखी त्यांची अवस्था असते. (They are literary dead ends.) एखादा केशवसुत, हरिभाऊ आपटे अगर देवल साहित्यात ज्या प्रकारचे कार्य करतो त्या प्रकारचे कार्य जीएं-सारखे लेखक करीत नाहीत. आणि त्याबद्दल तक्रार करण्याचेही कारण नाही. आपल्या एकांडया वैभवात त्यांनी तळपत राहावे हे पुरेसे आहे.

परंतु एवढे मोठे प्रतिभेचे देणे लाभलेल्या साहित्यिकाने एका मनोगंडाचे गुलाम व्हावे ही मात्र मराठी साहित्याच्या दृष्टीने मोठी दुर्दैवी घटना आहे.

हा मात्र नियतीचा एक क्रूर खेळ आहे असे म्हणावे लागते.

□ □

विजय तेंडुलकर : गाजलेला पण तोकडा नाटककार

मराठीत जे नवनाट्य निर्माण झालं आणि त्यानंतर जी 'प्रायोगिक' समजली जाणारी नाटकं निर्माण झाली त्यांच्याशी विजय तेंडुलकर यांचं नाव निगडीत आहे. एक परीनं पाहिलं तर जी. ए. कुळकर्णी अगर खानोलकर यांच्या मालिकेत ते बसत नाहीत. कारण नवकथा व नवकाव्य यांची निर्मिती झाल्यानंतर १९६० च्या सुमारास जीए व खानोलकर यांचं साहित्यिक कर्तृत्व बहरलं. त्यांचं साहित्य हा मराठी साहित्याच्या प्रवासातला नवकथेनंतरचा टप्पा. उलट विजय तेंडुलकर १९६० च्या आधीच नाटकं लिहीत होते आणि रंगायन व अन्य संस्थांच्याद्वारे ती रंगभूमीवर येत होती. पुन्हा त्यांनी ज्या प्रकारची नाटकं पहिली अनेक वर्षं लिहिली त्यांचं नवकथेशी नातं होतं. तेव्हा एकपरीनं ते आधीच्या कालखंडातले असं म्हणता येईल पण नवनाट्य हे नवकथेनंतर जवळजवळ दहा वर्षांनी अस्तित्वात आलं आणि तेव्हादेखील त्याचा म्हणावा तसा प्रभाव पडला नाही. प्रभाव अधिक पडला तो रंगायननं रंगभूमीला दिलेल्या नव्या स्वरूपाचा. परंतु १९६० नंतर किंवा खरं म्हणजे १९७० च्या आसपास प्रायोगिक रंगभूमीची लाट आली. या रंगभूमीशी तेंडुलकरांचा संबंध तर होताच. परंतु याच सुमारास त्यांनी लिहिलेल्या नाटकांचा बराच गाजावाजा झाला. आणि त्यांनी रंगभूमीवर नवीन काहीतरी केलं असा दावा मांडण्यात आला. म्हणजे एकपरीनं जीए व खानोलकर यांचं कर्तृत्व ज्या कालखंडात फुललं त्याच कालखंडात तेंडुलकरांच्या कर्तृत्वालाही बहर आला. आणि म्हणूनच जीए व खानोलकर यांच्याबरोबरच तेंडुलकरांचा विचार करणं योग्य ठरतं.

तेंडुलकरांचं नाट्यलेखन दोन कालखंडांत विभागणं सोईस्कर पडतं. स्थूलमानानं 'श्रीमंत', 'माणूस नावाचे बेट', 'अशी पाखरे येती', 'सरी ग सरी',

'एक हट्टी मुलगी', 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं', 'मी जिंकलो; मी हरलो', 'शांतता, कोर्ट चालू आहे', 'मधल्या भिंती', 'कावळ्यांची शाळा' इत्यादी नाटकं ही पहिल्या कालखंडातील आहेत. आणि त्यांच्यात विषयांच्या बाबतीतच नव्हे तर प्रकृतीचेही पुष्कळसे साम्य आहे. उलट 'गिधाडे', 'बेबी', 'सखाराम बाइंडर', 'घाशीराम कोतवाल', 'भाऊ मुरारराव', 'भल्याकाका', 'घरटे अमुचे छान' ही नाटकं दुसऱ्या कालखंडातली आहेत. आधीच्या नाटकांचा होता तसा मध्यम-वर्गीय जीवन हा या नाटकांचा विषय नाही. आणि त्यांची प्रकृतीही वेगळी व एकजिनसी आहे. अर्थात या दोन कालखंडातल्या नाटकांना विभागणारी रेषा काही अगदी काटेकोरपणे काढता येणार नाही. कारण 'घरटे आमुचे छान' हे दुसऱ्या कालखंडातलं नाटक पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांशी जवळचं नातं सांगणारं आहे. उलट 'सरी ग सरी' ह्या नाटकाचं बाह्य स्वरूप दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांच्या स्वरूपाशी मिळतंजुळतं आहे. 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' या नाटका-विषयीदेखील असंच म्हणता येईल. त्याचप्रमाणे या दोनही कालखंडांतल्या नाटकांचं परस्परांशी विविध प्रकारचं नातंही आहे. सखाराम बाइंडरदेखील अधूनमधून पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांतल्या मध्यमवर्गीय पात्रांसारखंच बोलतो. परंतु स्थूलमानाने तेंडुलकरांच्या नाटकांची दोन गटांत केलेली ही विभागणी योग्य आणि विशेष म्हणजे उपयुक्त आहे.

कनिष्ठ मध्यमवर्गीय जीवन हा त्यांच्या पहिल्या कालखंडातील नाटकांचा विषय आहे. या जीवनात आर्थिक ओढघस्त ही सतत चाललेलीच असते. नोकरी मिळत नाही म्हणून या जगातली अनेक माणसं हवालदिल झालेली असतात आणि ज्यांना नोकऱ्या असतात ती अपुऱ्या पगारात लाचारीनं दिवस काढीत असतात– पिचत असतात. राहायला जागा मिळवणं हा या विश्वातला यक्षप्रश्न असतो आणि भाडं भरून असलेली जागा टिकवण्यासाठी अनेकांना शर्थीचे प्रयत्न करावे लागतात. मुलींची लग्न जमविण्याची जबाबदारी एखाद्या धोंडीसारखी आई-बापांच्या शिरावर असते. तरुण-तरुणींचं प्रेम जमलंच तर नोकरी नाही, राहायला जागा नाही अगर वडिलधाऱ्यांची संमती नाही म्हणून लग्न करता येत नाही. आणि समजा केलंच तर राहायला जागा मिळत नाही. भुकेल्या मनःस्थितीत वणावणा हिंडावं लागतं, याचना कराव्या लागतात, कोंडमारा सहन करावा लागतो. या जगात प्रामाणिक-पणे वागून यश मिळवणं अशक्य असतं आणि एखाद्या ध्येयाच्या मागे धावणाऱ्या माणसांच्या पदरी अपयशच येतं. या जगात एखादी तरुणी विवाहाआधीच गर्भवती राहते आणि असं झालं म्हणजे तिचं जीवनच उद्ध्वस्त होतं. अपमान, हेटाळणी, कोंडमारा या गोष्टी तिला सहन कराव्या लागतात. सगळेच तिला वाळीत टाकतात. हे झाले या जीवनातले मोठे प्रश्न. त्यांच्या जोडीला दुसऱ्याच्या आयुष्यात सारखं

नाक खुपसणारे, बोहंचक शेजारी, घरी येऊन ठाण मांडणारे पाहुणे, तऱ्हेवाईक नातेवाईक व मित्र वैतागात भर घालतात. त्याचबरोबर अडीअडचणीच्या वेळी धावून येणारे मित्र, निरपेक्ष प्रेम करणारी घरातली माणसं किंवा प्रीतीमुळे एकरूप झालेली प्रेयसी अगर प्रियकर या पिचविणाऱ्या परिस्थितीत आधार देतात, प्रेमाची पाखर घालतात.

या कालखंडातल्या एक-दोन नाटकांत श्रीमंत वर्गाच्या जीवनाचंही चित्रण आहे. ते 'श्रीमंत' नाटकांत आहे आणि त्याच्याशी नाते सांगणाऱ्या नंतरच्या काल-खंडातल्या 'घरटे अमुचे छान' या नाटकातदेखील आहे. वरून देखणं दिसणारं या श्रीमंतांचं जीवन आतून कुरूप असतं. ही श्रीमंती काही सरळ मार्गांनी मिळवलेली नसते. बहुधा कोणाला तरी पिळून, फसवून, कुरघोडी करून ती मिळवलेली असते. या श्रीमंतांच्या जगातली माणसं स्वार्थी असतात. ती एकमेकांशी जोडलेली असतात ती पैशानं, प्रेमानं नव्हे. आणि आपल्या स्वार्थासाठी दुसऱ्याचा बळी द्यायला, एक साधन म्हणून त्याला वापरायला आणि मग निष्ठुरपणे फेकून द्यायला ही श्रीमंत माणसं मागेपुढे पाहत नाहीत. श्रीमंतीमुळे यांची पापं झाकली जातात आणि वर-करणी प्रतिष्ठित जीवन ही माणसं जगत राहतात.

या कालखंडातल्या नाटकांत विविध प्रकारची माणसं वावरतात. सरळ मनाच्या, भावनाशील तरुण स्त्री-पुरुषांचा एक ताफाच या नाटकात आहे. 'मधल्या भिंती' या नाटकातील सदाशिव, प्रभा, मंदा, शालिनी ही पात्रं याच वर्गातली, 'कावळ्यांची शाळा'मधली मंगेश, बाळ्या व शांता ही पात्रं, 'मी जिंकलो मी हरलो'मधली मधू, नलू, माधव व अनू ही पात्रं याच जातकुळीतली आणि इतर नाटकांतही त्यांचे भाईबंद आहेतच अर्थात या पात्रांच्या तोंडवळ्यात भिन्नता आहे. प्रभा कारखान्यात काम करतो आणि काहीसा दांडगाईनं व तापटपणानं वागतो. सदाशिव हा कारकुनी करणारा मोठा भाऊ. तो अधिक सौम्य व समंजस वृत्तीचा आहे. कमल भाबडी आणि स्वप्नाळू आहे तर वेणारेबाई चटका बसून पोळलेली आहे. दिनकर हा तात्यांचा मुलगा असल्यामुळे अंमळ बनेल झाला आहे. सरू खुरटलेली, कुढणारी असते आणि एकदम फुलारते. ती बंडही करते. पण ते एकं-दरीत पेल्यातलं वादळच ठरतं.

या तरुण मंडळींपैकी 'मी जिंकलो मी हरलो' या नाटकातला माधव आणि 'एक हट्टी मुलगी' नाटकातली मंगला ही पात्रं जरा वेगळी. ती दोघंही ध्येयप्रेरित आहेत, अट्टाहासानं आपल्या ध्येयाचा पाठपुरावा करणारी आहेत, आणि दोघांच्याही वाट्याला अखेर अपयशच येतं.

या तरुण-तरुणींचे आई, वडील, काका वगैरे पात्रांचा एक दुसरा वर्ग या नाटकात आहे. यापैकी बहुतेक मुलांकरिता खस्ता खाणारे, त्यांची काळजी करणारे

आहेत, त्यांचे तोंडवळे अर्थात वेगवेगळे आहेत. 'मधल्या भिंती'मधले नाना गरीब स्वभावाचे आणि समंजस आहेत, पण त्यांची पत्नी पार्वतीबाई प्रेमळ असली तरी सदाशिवच्या लग्नाच्या बाबतीत एकदम बिथरते, 'अशी पाखरे येती'मधले अण्णा आपली पोरगी एकदाची उजवून आपण मोकळे कसे होतो या चिंतेत असतात, मुलीवरच्या प्रेमापेक्षा आपल्या मागची कटकट संपावी हाच त्यांचा हेतू असतो. या सर्वांत 'एक हट्टी मुलगी'मधले तात्या वेगळे आहेत, एक तर त्या नाटकातलं. ते पात्रं दुय्यम नसून प्रमुख आहे; दुसरं म्हणजे म्हातारा एक नंबरचा बेरकी आहे, तो सर्व प्रकारच्या लवाडचा करतो आणि त्यामुळे अधूनमधून तुरुंगातही जाऊन येतो, पण तात्याही तसे कुटुंबवत्सलच आहेत.

या नाटकांत काही तऱ्हेवाईक, अर्धवट, व्यसनी अशीही पात्रे आहेत, 'श्रीमंत' मधला श्रीधर तऱ्हेवाईक आणि व्यसनी आहे, पण तो खरा चांगला आणि सरळ मनाचा आहे, किंबहुना तो तसा आहे म्हणूनच तऱ्हेवाईकपणे वागतो, 'मी जिंकलो; मी हरलो!' मधला शेखर व्यसनी आहे, पण कलेचा सच्चा भोक्ता आहे, मैत्रीला जागणारा आहे, ध्येयवाद समजू शकणारा आहे, 'कावळ्यांची शाळा'मधला विश्वनाथ अर्धवट आहे, पण जे शहाणे वाटतात त्यांचा मूर्खपणा बाहेर येईल असे प्रश्न तो मधूनमधून विचारतो.

या नाटकांतील काही पात्रं थोडीशी तऱ्हेवाईक दाखवली आहेत. ती व्यंग-दर्शनासाठी आणि विनोदनिर्मितीसाठी. 'शांतता! कोर्ट चालू आहे' या नाटकातली श्री. व सौ. काशीकर, पोंक्षे, रोकडे, कर्णिक वगैरे पात्रं विशिष्ट व्यवसायातल्या माणसांच्या हास्यकारक लकबी तर दाखवतातच; पण त्याबरोबर माणूस स्वतःवर ज्या गुणवत्तेच्या खोट्या झुली चढवतो त्यांचंही हास्यकारक दर्शन घडवतात. हीच खोटी माणसं मग बेणारेबाईंना पापी ठरवायला सरसावतात. 'अशी पाखरे येती' या नाटकातला वंडा म्हणजे राष्ट्रीय स्वयंसेवक संघातल्या स्वयंसेवकाचं हास्यकारक व्यंगचित्र आहे.

ही सर्वच माणसं छोटी आहेत. त्यातली पुष्कळशी छोटी आहेत असंच लेखकाला दाखवायचं आहे. पण 'मी जिंकलो; मी हरलो'मधला माधव अगर 'एक हट्टी मुलगी'मधली मंगला ही माणसं लेखकाच्या दृष्टीनं असामान्य आहेत. एका ध्येयाच्या मागे ती धावत आहेत आणि ते करताना अनेक अडचणींना ती तोंड देत आहेत, हालअपेष्टा सहन करीत आहेत असं आपल्याला दिसतं. सर्वसामान्य माणसां-पेक्षा ती मोठी आहेत असंच लेखकाला दाखवायचं आहे. पण वाचकाच्या मनावर मात्र तसा संस्कार होत नाही. ती सामान्य आहेत आणि त्यांचे प्रश्न मामुली आहेत असंच वाचकाला वाटत राहतं. गडकऱ्यांचा सुधाकर अगर खाडिलकरांचा कीचक ही प्रचंड पर्वतप्राय माणसं आहेत, त्यांची सुखदुःखं प्रचंड आहेत आणि त्यांच्यापुढे

पडलेल्या समस्या महान व बिकट आहेत असं वाचकाला सहजतः वाटू लागतं. पण माधव अगर मंगला यांच्या बाबतीत तसं वाटत नाही.

ह्या माणसांचं चित्रण करताना तेंडुलकर एक गोष्ट पुनःपुन्हा सहजगत्या साधतात. एखाद्या व्यवसायाशी, अगर चळवळीशी संबंध असला म्हणजे माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वावर त्याचा काय परिणाम होतो याचं ते चटकन दिग्दर्शन करतात. प्रुफं वाचणं हे 'मधल्या भिंती'मधील नानांचं काम; त्या कामाचं स्वरूप, त्यातला तपशील ते चटकन वाचकाच्या दृष्टीसमोर चितारतात. एखादा तरुण संघात असला की कसा बोलतो, चालतो, वागतो याचं दर्शन 'अशी पाखरे येती'मधील बंडाच्या व्यक्तिरेखेतून आपल्याला घडतं. एखादा मध्यमवर्गीय मनुष्य लहानसा धंदा करायला निघाला म्हणजे त्याचं काय होतं ते 'माणूस नावाचं बेट'मधील काशिनाथच्या चित्रणातून आपल्याला कळतं. हे चित्रण जुजबी असतं पण त्याबरोबरच ते ठळक वैशिष्ट्यांवर बोट ठेवतं आणि सहजगत्या केलेलं असतं.

या पात्रांचं जे भावजीवन असतं त्यात कोणते रंग आपल्याला पुनःपुन्हा आढळतात ? आपल्याला असं आढळून येतं की ह्या मध्यमवर्गीय माणसांचा सारखा कोंडमारा होत असतो. पुष्कळदा अगदी साध्या गोष्टी त्यांना हव्या असतात त्यांच्यावाचून त्या माणसांचं जीवन अर्थशून्य होतं. म्हणून त्या मिळविण्यासाठी ती माणसं धडपडत असतात. पण 'अशी पाखरे येती'मधल्या सरूचा अपवाद सोडला तर या साध्या गोष्टीदेखील त्यांना मिळत नाहीत आणि ती माणसं बिचारी तशीच तळमळत राहतात. कोणा खलपुरुषांच्या कारस्थानांमुळे तसं घडतं असं नाही. त्या माणसांच्या स्वभावदोषांमुळे ते घडतं असंही नाही. ते बहुधा परिस्थितीमुळे घडतं. गरिबी, बेकारी, जागेची टंचाई अशा कारणांमुळे ते घडतं. कधी या समाजात खऱ्या कलेला मोल नाही म्हणून ते घडतं. तर कधी ही दुनिया खऱ्याची नाही, प्रामाणिकपणे वागून या जगात यश मिळत नाही, म्हणून ते घडतं.

हा कोंडमारा ज्या माणसांना सहन करावा लागतो ती माणसं बहुधा साधी, सरळ आणि काहीशी हळव्या मनाची असतात. तशीच ती स्वप्नाळू वृत्तीचीदेखील असतात. ह्या माणसांची स्वप्नं आणि दुखावल्यामुळे त्यांच्या भावनाशील मनाला होणारी व्यथा यांचं चित्रणही या नाटकांत आपल्याला पुनःपुन्हा आढळतं. एका नाजूक, हळव्या काव्यात्मतेनं हे चित्रण केलेलं असतं.

या हळव्या काव्यात्मतेला विनोदाची एक झालरही असते. हा विनोद कधी जागा मिळविण्यासाठी केलेल्या खटपटीतून निर्माण होतो, तर कधी आपलं दारिद्र्य लपविण्यासाठी केलेल्या लटपटीतून तो उभा राहतो. एकेकाचा तऱ्हेवाइकपणा हेदेखील विनोदाचं कारण असतं. त्याचप्रमाणे पोकळ डौलाचा फुगा फुगवणं आणि तो फुटणं यातूनही विनोदाची निर्मिती आहे.

माणसातले संघर्ष आणि त्यातून उडालेल्या ठिणग्या या नाटकांत आहेत. पण या संघर्षांना खरी धार येते ती 'श्रीमंत' व 'शांतता! कोर्ट चालू आहे' या नाटकांत. एरवी हे संघर्ष परिस्थितीशी तरी असतात किंवा माणसामाणसांत असले तर सुरगाठीसारखे तरी असतात.

या नाटकांतल्या अनुभवांना एक वैचारिक अंग आहे. 'श्रीमंत' या नाटकात श्रीमंतीच्या मागे पिळणूक असते, पैशाच्या जोरावर लपवलेली लाज आणि संभाळलेली प्रतिष्ठा असते, निर्घृण स्वार्थ असतो असं एक चित्र निर्माण केलेलं आहे. उलट पिळणूक करणाऱ्या मालकरूपी दैत्याचा खून करणारा गरीब मजूर गुन्हेगार ठरतो, माणुसकीनं वागणारा श्रीधरसारखा माणूस तऱ्हेवाईक आणि कृतघ्न समजला जातो, असंही दाखवलेलं आहे. एकंदरीत श्रीमंत आणि गरीब यांच्या परस्परसंबंधाविषयी काही सांकेतिक कल्पना या नाटकांत आहेत आणि श्रीधर त्या बोलूनही दाखवतो. 'शिचं हे जग फार वाईट आहे......चांगलं काही टिकावं अशी लायकी कुठाय त्याची?' या शब्दांत 'एक हट्टी मुलगी' या नाटकाचं तात्पर्यच तात्या सांगतात. 'शांतता! कोर्ट चालू आहे' या नाटकात स्त्रीच्या सहज प्रेरणांच्या आविष्काराला पाप मानणाऱ्या समाजावर, त्याच्या दांभिकतेवर आणि क्रूरपणावर कोरडे ओढले आहेत. 'मी जिंकलो, मी हरलो' या नाटकात कलेच्या सच्च्या आविष्काराला बाजारात किंमत नसते आणि जे नकली त्याच्यासाठी लोक वेडे होतात असं दाखवलं आहे. या परिस्थितीत सच्च्या कलावंताचा अर्थातच कोंडमारा होतो. एकंदरीत या नाटकांचा पिंड वैचारिक नाही. पण जीवनातल्या काही भेदक सत्यांचं त्यात दर्शन घडविण्याचा लेखकाचा प्रयत्न आहे.

दुसऱ्या कालखंडातल्या तेंडुलकरांच्या नाटकांतलं अनुभवविश्व अनेक प्रकारे वेगळं आहे. या नाटकांपैकी एकही नाटक कनिष्ठ मध्यमवर्गीय जीवनावर आधारलेलं नाही. या जीवनापासून एक कलावंत या नात्यानं तेंडुलकरांनी जणू घटस्फोट घेतला आहे. 'दंबद्वीपचा मुकाबला' हे नाटक एका काल्पनिक ऐतिहासिक काळात घडतं. पण खरं म्हणजे समकालीन राजकारणाचं ते एक व्यंगचित्र आहे. 'गिधाडे' हे नाटक म्हणजे एका व्यापारी, श्रीमंत कुटुंबातल्या स्वार्थी क्रूरतेचा भीषण आलेख आहे. दुसऱ्या माणसाला गुलाम करून त्याला छळणारी आणि कुत्र्याच्या मोतीनं जगायला लावणारी क्रूरता 'बेबी' नाटकात चित्रित केलेली आहे. ही क्रूरता दाखवणारा आणि तिला बळी पडणारे, हे दोन्ही मनुष्यपणा गमावून बसतात. एक गुंड आणि त्याला बळी पडलेली खालच्या वर्गातली बहिण-भावंडं यांच्या जीवनात हे भीषण नाट्य घडतं.

भाऊ मुरारराव हे नाटक आजच्या राजकारणातली सोंगं, ढोंगं, क्रूर स्पर्धा,

लाचलुचपत, वशिलेबाजी इत्यादींचं विदारक चित्र आहे. हे चित्र अधिक उठावदार करण्यासाठी लेखकाने नाटकात सिंदकर नावाच्या तऱ्हेवाईक माणसाचं पात्र त्यात घातलेलं आहे. भाऊ मुरारराव या महाराष्ट्राचा मुख्यमंत्री झालेल्या पात्राला या सिंदकरनं स्वतःची किडनी दिलेली असते. या उपकारानं मुरारराव भारावलेले असतात. सिंदकरचं काहीतरी भलं करायला उत्सुक असतात. परंतु तऱ्हेवाईक सिंदकर त्यांच्याकडून काहीच घेत नाही. नाटकाच्या अखेर मुराररावांना असं स्वप्न पडतं की सिंदकर आपली किडनी परत मागतो आहे. ते जबरदस्तीनं घेण्याचा प्रयत्न करतो आहे. कारण आपलं ढोंगी, स्वार्थी, गरिबांना टाचा घासायला लावणारं राजकारण ह्याला पसंत नाही. मुरारराव बावरतात, चिडतात, सिंदकरच्या पोटात जबरदस्त ठोसा मारतात. आणि जबरदस्त आरोळी मारतात. मग त्यांना जाग येते आणि त्यांची बायको त्यांना सांगते की सिंदकर दोन महिन्यांपूर्वीच मेलेला आहे.

भल्याकाका हा एक भलया स्वभावाचा आणि स्वप्नात रंगणारा पोलीस शिपाई आहे. तो पूर्वी संस्थानात नोकरीला असतो. बुंदवाड संस्थानात आपण शिबंदी कामगार म्हणजे लँड आर्मीचा कमांडर इन चीफ होतो असं तो सांगतो. आता विधुरावस्थेत तो आपल्या मुलीच्या घरी आश्रितासारखा राहतो. पोलीस चौकीवर इन्स्पेक्टर भोसले त्याला वाटेल तसा तावडवतो, आणि या परिस्थितीत हैराण झालेला भल्याकाका संस्थानी जीवनाची, वैभवाची स्वप्नं पाहत असतो. ही स्वप्नं खरीच आहेत असं त्याला वाटत असतं. याच मनःस्थितीत तो असताना चौकीवर इन्स्पेक्टर भोसले रिव्हॉलवरच्या गोळीनं आत्महत्या करतो, लॉकअपमधला चोर गळफास लावून जीव देतो आणि भल्याकाकाला डी. एस. पी. गिरफदार करून घेऊन जातात. पण भल्याकाका जातो तो शिबंदी कामगाराच्या ताठ्यात.

'घरटे अमुचे छान' हे एका श्रीमंत, प्रतिष्ठित कुटुंबाच्या जीवनाचं विदारक सत्यस्वरूप दाखविणारं नाटक आहे. यातले पपा हे एका बड्या कंपनीतले बडे अधिकारी असतात. नाटकाच्या सुरुवातीला ते परदेशात गेलेले असतात आणि नाटकाच्या अखेरीस ते परत येतात. त्यांची पत्नी श्रीमंत बड्या अधिकाऱ्याच्या पत्नीचं आधुनिक, सुखासीन जीवन जगत असते. आपला मिक्सर, आपला टेप-रेकॉर्डर यात मश्गुल असते. त्याची मोहन आणि नीता ही मुलं आजकालच्या श्रीमंत घरातल्या मुलांप्रमाणे बेजबाबदार, आगाऊ आणि स्वतःपलीकडे न पाहणारी असतात. या घरात दोन अगांतुक माणसं प्रवेश करतात. पहिल्यांदा येते विमल. ही पपांची मैत्रीण किंवा खरं म्हणजे ठेवलेली बाई असते. ती येऊन घरात मुक्कामच करते. आणि त्या सुखी संसारातलं खोटेपण उघडंनागडं करते. दुसरं अगांतुक माणूस म्हणजे नीताला– सुनेत्राबाईंच्या मुलीला घाणेरडे टेलिफोन

करणारा गोविंद नावाचा माणूस. त्याच्यामुळे या घरातलं जीवन अधिकच विस्कटतं. अखेर पपा येतात, या दोघांना हाकून लावतात आणि वरवर पाहता जीवनाची घडी पुन्हा पहिल्यासारखी बसते.

'घाशीराम कोतवाल' ही पेशवाईतल्या नाना फडणीसांच्या काळातल्या सत्ताधारी वर्गाच्या नैतिक अधःपाताची कथा आहे. हा वर्ग बाया नाचवण्यात, दक्षिणा उपटण्यात आणि ऐषआरामात मग्न असतो. नाना फडणीस हा या वर्गाचा मुकुटमणी. या वर्गाच्या जीवनात घाशीराम नावाचा गरीब कनोजी ब्राह्मण येतो. पहिल्याने त्याच्यावर खोटं वालंट येऊन तो तुरुंगात जातो. बेदम मार खातो. मग त्याच्या कोवळ्या लाडक्या मुलीवर नानाचा डोळा जातो. घाशीराम तिला त्याच्या स्वाधीन करतो आणि बदल्यात पुणे शहराची कोतवाली मिळवतो. नंतर कोतवालाचा अधिकार गाजवून त्याचा छळ करणाऱ्या या वर्गाचा घाशीराम भयंकर सूड उगवतो. नाना त्याच्या मुलीचं यौवन लुटतो आणि कार्यभाग संपला म्हणजे तिला चोथ्यासारखी फेकून देतो. त्यातच ती मरते. यामुळे घाशीराम चवताळतो आणि अधिक क्रूरपणे वागू लागतो. त्यामुळेच अखेर त्याची कोतवाली जाते. नाना चतुरपणे त्याचा काटा काढतो आणि अखेर दगडांनी ठेचून त्याला मारतात. नृत्य आणि संगीत यांच्याद्वारे ही कथा सांगितली जाते. तिला ऐतिहासिक आधार नाही आणि त्याची लेखकाला पर्वा वाटत नाही.

'सखाराम बाइंडर' हे नाटक म्हणजे एका घटिंगण, खुल्लमखुल्लेपणानं घरात बाई आणून ठेवून आपली खाज भागवणाऱ्या माणसाच्या कामजीवनाची कथा आहे. घरात एकामागून एक आणून ठेवलेल्या दोन स्त्रिया याला पराभूत करतात. एक सात्त्विक वृत्तीची, देव देव करणारी लक्ष्मी आणि दुसरी दारू प्यायल्यावर त्याच्याहूनही बेफामपणे कामसुख देणारी आणि मागणारी चंपा. लक्ष्मीला तो हाकलून देतो आणि चंपाला आणतो. चंपा त्याच्या घटिंगणपणाला सवाई घटिंगण-पणानं नरम आणते आणि बिछान्यात त्याला दमवते. असं चाललेलं असताना देवदेव करणारी मुंगळ्याशी बोलणारी लक्ष्मी परत येते. आणि ती आल्यावर सखाराम एकदम लटका पडतो. त्याचं बिछान्यातलं कर्तृत्व संपतं. मग चंपा त्याचा मित्र दाऊद याच्याशी लागू होते. लक्ष्मी हे त्याला सांगते. आणि मग तो चंपाचा गळा दाबून खून करतो. तो आणि लक्ष्मी दोघं तिचं प्रेत पुरतात. सखारामबरोबर मृदुंग वाजवणारा त्याचा दोस्त दाऊद, सखारामचं रंगणारं भजन, लक्ष्मीनं घरात आणलेली गणपतीची मूर्ती यांना या नाटकात एक विशिष्ट महत्त्वाचं स्थान आहे. तसंच महत्त्व आहे चंपाला येऊन चिकटणाऱ्या तिच्या दारुड्या, नादान, बिन-कण्याच्या, लोचट नवऱ्याला. तेंडुलकरांचं हे सर्वांत उत्कृष्ट नाटक.

पहिल्या कालखंडात लिहिलेल्या नाटकांपेक्षा ही नाटकं वेगळी आहेत. अधिक

सकस आहेत. त्याचप्रमाणे त्यातल्या प्रत्येकाची प्रकृती भिन्न आहे. म्हणून या नाटकांच्या कथासूत्रांची येथे थोडचा विस्तारानं नोंद केली आहे. विवेचनाच्या दृष्टीनंदेखील ही नोंद सोईची आहे.

या नाटकात जे अनुभव चित्रित केलेले आहेत ते मध्यमवर्गीय जीवनातले नाहीत याचा उल्लेख आधी झालेलाच आहे. पण एवढाच काही या दोन कालखंडातल्या नाटकात व्यक्त होणाऱ्या अनुभव विश्वातला फरक नाही. यांपैकी भाऊ मुरारराव, घाशीराम कोतवाल आणि दंबद्वीपचा मुकाबला ही नाटकं सत्ताधारी वर्गाच्या नैतिक आणि सामाजिक अधःपाताचं चित्र रंगवतात. वेगवेगळचा काळात व सामाजिक परिस्थितीत ही नाटकं घडतात. पण त्यांत चित्रित केलेल्या अधः-पाताचं स्वरूप पुष्कळसं सारखंच असतं. हा सत्ताधारी वर्ग समाजाचं संरक्षण व संगोपन करण्याची, त्यातील सर्वांना विशेषतः गरिबांना न्याय देण्याची आपली जबाबदारी संपूर्णपणे विसरलेला असतो. सत्तेला चिकटून राहण्यासाठी कोणत्याही बऱ्यावाईट मार्गांचा तो निर्लज्जपणे उपयोग करतो. फसवणं, विश्वासघात करणं या गोष्टी या वर्गातली माणसं सर्रास करीत असतात. आपले हेतू साध्य करण्यासाठी अत्यंत क्रूरपणाची कृत्यं करण्याची, अगर दुसऱ्यांचं जीवन उद्ध्वस्त करण्याची यांना दिक्कत वाटत नाही. ही माणसं सुखोपभोगांना लालचावलेली असतात. लंपटपणानं, निरर्गलपणानं हे सुखोपभोग ती घेत असतात. ते आणखी आणखी मिळावे म्हणून धडपडत असतात.

'घरटे अमुचे छान' या नाटकातदेखील श्रीमंतीमुळे पोखरलेल्या, परस्परांतलं प्रेम आणि विश्वास गमावून बसलेल्या उच्च मध्यमवर्गीय कुटुंबाचं चित्र आहे. म्हणजे हे चित्रदेखील अधःपाताचं आहे. पण त्याला व्यापक सामाजिक संदर्भ नाही

या कालखंडातील इतर नाटकात बेबंद, बेफाम कामासक्तींचं आणि माणसाच्या क्रूरपणाचं चित्रण आहे. 'गिधाडे' या नाटकातली पात्रं आपल्या स्वार्थासाठी आपल्या कुटुंबियांनादेखील क्रूरपणे मारहाण करतात. इतकंच नव्हे तर त्यांचे गळेसुद्धा घोटतात. या क्रूरपणाचा जणू कैफ चढल्यासारखा होतो आणि एका क्रूर कृत्याकडून अधिक भीषण क्रूर कृत्याकडे या कैफ चढलेल्या माणसांचा प्रवास चालू असतो. त्यात एक विकट आनंद मिळतो. दुसऱ्याच्या वेदना पाहून त्या आनंदाला उधाण येतं. 'बेबी' नाटकात या क्रूरपणाचं भीषण चित्रण तर आहेच, पण दुसऱ्या व्यक्तीला ठेचण्यात, तिला पावलोपावली वाकविण्यात व अवमानित करण्यात, एका कुत्र्याच्या मौतीनं तिला जगायला लावण्यात जो आसुरी आनंद मिळतो त्याचंही भेसूर चित्र आहे. ही कुत्र्यासारखी वागवली जाणारी माणसं काय वेदना भोगतात, त्यांची व्यक्तिमत्त्वं कशी चिरडतात व उद्ध्वस्त होतात, माणूस म्हणून जगण्यासच ती कशी अपात्र होतात त्याचंही दर्शन या नाटकांत होतं.

'घाशीराम कोतवाल' आणि 'सखाराम बाइंडर' या नाटकातही हा क्रूरपणा आहेच. पण त्याचं कामासक्तीशी, माणसांच्या न शमणाऱ्या खाजेशी नातं जोडलेलं आहे. 'बेबी' या वर निर्देशिलेल्या नाटकातही हे नातं आहेच. स्त्रीला नुसतं भोगून या कामकंडूचं शमन होत नाही. तिला बटीक करावं, मारझोड करून वेदनांनी कण्हायला लावावं, काकुळतीला आणावं अशी ओढ या कामकंडूतून निर्माण होते. ती पुरी केल्याशिवाय तो शमत नाही. हा कामकडूदेखील क्रूरपणासारखाच असतो. क्रूरपणाप्रमाणेच तो शरीरात पेटतो, आणि त्याचं जितकं समाधान करावं तितका तो अधिकच पेटत जातो. त्याला सतत नव्या स्त्रियांचं खाद्य लागतं. तो अधिकाधिक वेगळ्या, विकृत प्रकारे शमवावा अशी माणसाला सारखी ओढ वाटत राहते. क्रूरपणाचा मसाला टाकून त्याची तृप्ती अधिक मसालेदार करावी असं माणसाला वाटतं. शरीर आणि मन तो कामकंडू अगदी व्यापून टाकतो.

या दोन्ही नाटकांत या कामकंडूचं संगीताशी, त्याच्या तालबद्ध नादाशी काही नातं आहे, असं दाखवलं आहे. 'घाशीराम कोतवाल' हे सगळं नाटकच संगीत आणि नृत्यमय आहे आणि त्यात नानाचा कामकंडू व्यक्त होतो तो त्याच्या नाचण्यातून. 'सखाराम बाईंडर' नाटकात सखाराम मृदुंग वाजवतो. त्याचा त्याला कैफ चढतो. त्याची गांज्याच्या कैफाशी तार जुळते आणि मग त्यातून कामकंडू प्रज्वलित होतो.

'सखाराम बाइंडर' नाटकात या कामकंडूचं धर्मभावनेशी विरोधी नातं असलेलं दाखवलं आहे. लक्ष्मी सखारामावर आपल्या परीनं बायकोनं करावं तसं प्रेम करते आणि तो मवाळ होतो. ती घरात गणपतीची मूर्ती आणते आणि तो अधिकच मवाळ होतो. आणि चंपाच्या अंगाशी तो सारखा झोंबत असताना ही देवधर्म पाळणारी लक्ष्मी जेव्हा पुन्हा त्याच्या घरी येते, तेव्हा त्याची कंबर लटकी पडते आणि तरी ज्या मृदुंगाच्या वादनानं त्याचा कामकंडू प्रज्वलित होतो, तो मृदुंग आणि त्याच झांजा देवाचं भजन करताना वापरायच्या असतात. कामकंडू संगीत आणि देवधर्म यांच्या संबंधात ह्या असा चमत्कारिक तिढा आहे आणि त्याचं चित्रण सखाराम बाइंडर नाटकात आहे.

या नाटकात आणखी काही अर्थपूर्ण संबंधाचं चित्रण आहे. चंपाची कामवासना जबरदस्त आहे. पण दारू पिऊन बेभान झाल्याशिवाय, जनावराच्या अवस्थेला गेल्याशिवाय ती प्रज्वलित होत नाही. क्रूरपणा आणि कामकंडू यांच्या नात्याचं स्वरूपही काहीसं विचित्र आहे. सखाराम बायांना मारझोड करतो व चंपा जेव्हा त्याला तोडीसतोड भेटते तेव्हा तो मारहाण करायचा थांबतो, मवाळ होतो. तिच्या जबरदस्त कामकंडूपुढे त्याचा क्रूरपणा नमतो. पण जेव्हा तो नपुंसक होतो आणि चंपा दुसऱ्याशी लागू आहे असं त्याला कळतं, तेव्हा त्याचा क्रूरपणा उफाळतो

आणि तो चंपाचा गळा दाबून प्राण घेतो. सखारामशी अगर लक्ष्मीशी वागताना चंपा क्रूरपणा दाखवीत नाही. लक्ष्मीशी तर ती प्रेमानं वागते. पण तिचा नादान, दारू पिऊन नपुंसक झालेला नवरा जेव्हा तिच्याकडे येतो तेव्हा ती त्याला बेदम मारते– इतकी मारते की धटिंगण सखारामदेखील घाबरतो. चक्रावून जातो. पुन्हा हा क्रूरपणा, ही मारझोड तिच्या त्या नादान नवऱ्याला हवीशी वाटते. तो लोचटपणे पुनः पुन्हा तिच्याजवळ येत असतो. तसंच लक्ष्मी सात्त्विक वृत्तीची खरी पण चंपाचा खून करायला तीच सखारामला उद्युक्त करते. आणि मुंगळ्याशी प्रेमानं बोलणारी ही बाई चंपाचं प्रेत पुरायला घाबरलेल्या सखारामला मदत करते. त्याला धीर देते. चंपा पापी होती म्हणून तिचा खून करण्यात काही चूक नाही, क्रूरपणा नाही अशी तिची भावना असते. तिची धार्मिकताच तिला सर्वांहून अधिक क्रूर करते. ‘सखाराम बाइंडर’ नाटकात कामकंडू, क्रूरपणा आणि धर्मभावना यांच्या गुंतागुंतीच्या नात्याचं असं विविधांगी चित्रण आहे.

दुसऱ्या कालखंडातल्या या नाटकांचं आणखी एक वैशिष्ट्य असं की त्यांत चित्रित केलेले अनुभव व माणसं ठसठशीत आहेत. पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांतली पात्रं छोटी वाटतात. त्यांचे सुखदुःखांचे अनुभव महत्त्वाचे वाटत नाहीत, मनात घर करून राहत नाहीत. त्यांतले संघर्ष ठिणग्या उडवत नाहीत. पण दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांतली नाना, घाशीराम, सखाराम, चंपा, लक्ष्मी, बेबी, शिवापा इत्यादी पात्रं कशी उठावदार आहेत. त्यांचे अनुभव ठसठशीत आहेत. त्यांच्यातले संघर्ष ठाशीवपणे उभे राहतात आणि त्यातून खूप ठिणग्याही उडतात.

या कालखंडातल्या नाटकात व्यक्त होणाऱ्या अनुभवविश्वाची रचनादेखील बांधेसूद आहे. पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांत फक्त ‘अशी पाखरे येती’ आणि ‘शांतता ! कोर्ट चालू आहे’ या दोन नाटकांतच हा बांधेसूदपणा आहे. या दोन नाटकांनाच काय तो स्वतःचा असा घाट आहे. आणि ती दोन्ही नाटकं स्वतंत्र नसून आधारित आहेत. बाकीची नाटकं नीटसा आकारच धरत नाहीत. कुठं तरी घरंगळत गेली आहेत असं वाटतं. दुसऱ्या कालखंडातल्या सर्वच नाटकांना स्वतःचा आकार आहे असं नाही. उदाहरणार्थ ‘घरटे अमुचे छान’, ‘भल्याकाका’ ह्या नाटकांना नीटसा आकार नाही. तरी पण आपल्याला आकार आहे असा निदान भास तरी ती निर्माण करतात.

एखाद्या लेखकाच्या साहित्यातल्या अनुभवविश्वाचं स्वरूप सांगताना, ते अनुभव कोणत्या पद्धतीत घेतलेले आहेत ते काही अंशी तरी अपरिहार्यपणे सांगितलं जातं. तसंच इथंही झालेलं आहे. म्हणजे विवेचनाची जी पुढची पायरी तिच्यावर आपण आधीच येऊन ठेपलो आहोत, त्यामुळे तेंडुलकरांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीबद्दल लिहिताना नेहमीप्रमाणेच थोडी पुनरुक्ती होणार आहे.

तेंडुलकरांच्या पहिल्या कालखंडातल्या आणि दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकातले अनुभव वेगवेगळ्या पद्धतींनी घेतलेले आहेत काय, की त्या पद्धतीत पुष्कळसं साम्य आहे ? समजा, त्यात साम्य नसलं, तरी या दोन पद्धतीचं परस्परांशी काय नातं आहे ? प्रश्नांची उत्तरं देण्यासाठी या दोन कालखंडांतल्या अनुभव पद्धतींचं वेगवेगळं विवेचन करणं सोईचं होईल.

तेंडुलकरांच्या पहिल्या कालखंडांतल्या नाटकातले अनुभव घेण्याची पद्धत एकंदरीत साधी आणि सोपी आहे. साधी मध्यम वर्गातली माणसं व त्यांच्या आयुष्यात नित्य उद्भवणारे प्रश्न यांच्याविषयी त्यांनी लिहिलं आहे, त्यामुळेच केवळ मी असं म्हणत नाही. अशी माणसं आणि असे अनुभव यांच्याविषयी त्यांना लेखक म्हणून आकर्षण वाटावं याला अर्थातच महत्त्व आहे. ज्या साधेपणानं आणि सोपेपणानं ते अनुभव घेतात त्यामुळेच या विषयाकडे ते ओढले गेले असं आपल्याला म्हणता येईल. पण अशा विषयांकडेदेखील एका मूलगामी दृष्टीने पाहता येईल. खानोलकर तसं पाहतात हे आपण त्यांच्या नाटकांचं रसग्रहण करताना पुढे पाहूच. खानोलकर असेच साधे अनुभव काही नाटकांत घेतात आणि त्यांचं दर्शन घडवताना मानवी जीवनातल्या मूलगामी समस्यांशी त्यातल्या न सुटणाऱ्या कोडयांशी जाऊन भिडतात. तेंडुलकरांच्या पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांत असं होत नाही. ‘शांतता ! कोर्ट चालू आहे’ या नाटकात असं काही प्रमाणात होतं. पण कुठेतरी तेंडुलकर थांबतात, सोप्या रचनेत अडकतात.

तेंडुलकर अनुभव साधेपणानं आणि सोपेपणानं घेतात याचा अर्थ असा की वाचकाला त्यांच्या भूमिकेवर जाताना प्रयास पडत नाहीत. कुठल्याही मोठ्या लेखकाच्या भूमिकेवर जाताना असे प्रयास पडतात. अनुभव अगदी थेट हृदयाला भिडू लागतात. जी दाहकता, जे ताण आपण नित्य अनुभवत नाही, जे संबंध आपल्याला नित्य जीवनात जाणवत नाहीत, बाह्य जगाचं ज्या प्रकारचं दर्शन आपल्याला घडत नाही; आपल्या समस्यांची जी खोलवर गेलेली मुळं आपल्याला दिसत नाहीत, त्या सर्वांचं आपल्याला दर्शन घडतं. आणि त्या गोष्टींचं दर्शन घेण्यासाठी वाचकाला नवे डोळे प्राप्त करून घ्यावे लागतात, खूप उंचावर जावं लागतं, संवेदनाशक्ती आणि कल्पनाशक्ती यांना अधिक तरल करावं लागतं. विचारांचे नवे, निसटणारे आकार पकडण्यासाठी बुद्धीचा आवाका वाढवावा लागतो. हा प्रयास आनंददायक असतो. तो करताना लेखकाचं आपल्याला फार सहाय्य होतं. पण तरी तो प्रयासच असतो. एखादा उंच डोंगर चढल्यावर डोळे जसे तकाकू लागतात, चेहऱ्यावर जसा तजेला येतो, हालचालीत जसं चापल्य येतं, जसं खूप हलकं आणि कृतकृत्य झाल्यासारखं वाटतं, तशी अवस्था चांगलं साहित्य वाचल्यावर होते. तेंडुलकरांची पहिल्या कालखंडातली नाटकं वाचल्यावर असं होत नाही.

'शांतता ! कोर्ट चालू आहे !' हे नाटक तसं थोडंसं वाटायला लावतं. असं वाटतं, की खूप मोठी चढण आपण चढणार आहोत. पण मध्येच कुठेतरी ते नाटक थांबतं.

साधेपणा खानोलकरांच्या अनुभवपद्धतीत आहे. टॉलस्टॉयसारख्या महान लेखकाच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीतदेखील आहे. पण तेंडुलकरांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीत जो साधेपणा आहे तो सोपेपणाशी निगडित आहे,

'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' हे त्या कालखंडातलं उत्कृष्ट नाटक घेऊनच हा मुद्दा विशद केलेला बरा. कामेच्छा ही एक सहजप्रेरणा आहे. माणसाला शरीर आहे म्हणून ही सहज प्रेरणा असते. ती व्यक्त होताना पाप-पुण्याचा विचार करीत नाही. म्हणून तिची पूर्ती करण्यासाठी, तिला चिकटलेल्या प्रेमभावनेला वाव देण्यासाठी, माणूस जे काही करतो त्याला पाप-पुण्याचा धारवाडी काटा लावणं बरोबर नाही. माणसांनी माणसांकडे सहानूभूतीनं पाहिलं पाहिजे. पण आजच्या तथाकथित सुसंस्कृत जीवनात ही सहानुभूती बेणारेबाईसारख्या स्त्रीला मिळत नाही. तिच्या जखमांवर, उणेपणावर समाजातली इतर माणसं रानटी क्रूरपणानं टोचा मारतात आणि तिला घायाळ करतात. 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे !' या नाटकाचं सूत्र थोडक्यात असं आहे. हे सूत्र काही मी इथे व्यवस्थितपणे, जसं सांगायला हवं तसं सांगितलेलं नाही. प्रस्तुत मुद्द्याच्या विवेचनाकरिता आवश्यक तितकं, जुजवी स्वरूपाचं हे निवेदन आहे.

बेणारेबाई हे या नाटकातलं मध्यवर्ती पात्र आणि त्या पात्राचं व्यक्तिमत्त्व रेखाटण्यात लेखकाला पुष्कळच यश आलं आहे. तिच्या अंतःकरणातल्या वेदना वाचकापर्यंत येऊन पोहोचतात. पण तिच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या गाभ्याला लेखक हात घालतो का ? तिच्या ज्या चुका होतात, समाजाच्या दृष्टीनं तिचं जे स्खलन होतं ते तिच्या प्रीतीच्या ओढीमुळे, भाबडेपणामुळे आणि आई-बापांच्या आडमुठेपणामुळे होतं असं दाखवलेलं आहे. पण जी कामप्रेरणा तिला फरफटत ओढीत नेते; तिच्या मनातली जी प्रेमभावना अनावर होते, तिचं दर्शन लेखक आपल्याला घडवतो का ? तिच्या भाबडेपणाच्या तळाशी एखादा टपोरा मोती आहे, की कसलं तरी धुकं आहे, की काहीच नाही हे आपल्याला कळतं अगर जाणवतं का ? खरोखरच तिचं व्यक्तिमत्त्व असं साधं, सरळ आहे की त्यात आपल्याला न दिसणाऱ्या अगर तिलाही न कळलेल्या अशा काही प्रेरणा, स्वप्न, विचारा-विकारांची वेडीवाकडी वळणं आहेत ? असल्या प्रश्नांची उत्तरं मिळताच असं नाही. पण ती शोधण्याचा लेखकानं प्रयत्न करावा लागतो. दुर्दैवानं तेंडुलकर तसा प्रयत्नच करीत नाहीत. बेणारेबाई विषयीच्या सहानुभूतीच्या ओघात ते स्वतः वाहून जातात आणि वाचक-प्रेक्षकांनीही वाहून जावं अशी त्यांची अपेक्षा असते. सामाजिक अन्याय, समाजाचा निष्ठुरपणा

आणि त्यामुळे एका भाबड्या, सरळ मनाच्या, प्रेमळ वृत्तीच्या स्त्रीला सहन कराव्या लागणाऱ्या वेदना एवढ्यांचंच चित्रण त्या नाटकात होतं. समाज म्हणजे तरी काय, तो तरी असा का असतो हा प्रश्न या नाटकात उपस्थित होत नाही. लेखक कुठेच तळापर्यंत जाण्याचा प्रयत्न करीत नाही. खानोलकर तसा प्रयत्न करतात. त्यात त्यांना नेहमीचे यश येत नाही. पण त्यामुळे त्यांची पात्रं अधिक मोठी होतात. तेंडुलकरांची पात्रं छोटीच राहतात.

नाटकातल्या दुय्यम पात्रांचं चित्रण त्रोटक, काहीसं जुजबी असावं हे साह-जिक आहे. पण हे चित्रण पोस्टरवरच्या चित्रांच्या पातळीवरचं असावं अशी गरज नसते. दुय्यम पात्रांचं चित्रण करतानासुद्धा लेखक त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या गाभ्याला स्पर्श करू शकतो. हॅम्लेटमधल्या ऑफेलियाच्या किंवा खानोलकरांच्या नाटकातल्या अनेक दुय्यम पात्रांच्या चित्रणात आपल्याला हा प्रत्यय येतो. पण 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' या नाटकातल्या पोंक्षे, सुखात्मे, काशीकर वगैरे पात्रांच्या बाबतीत तसं होत नाही. या प्रत्येक पात्राची काही वैशिष्टच असतात. या वैशिष्ट्यांमागे काही कारणं असतात आणि या वैशिष्ट्यानुसार ती पात्रं सतत वागत असतात. बस्स ! याच्या पलीकडे लेखक जातच नाही.

समाजाच्या चित्रणाच्या बाबतीतदेखील असाच प्रकार होतो. तेंडुलकरांच्या नाटकातला समाज निष्ठुर असतो, परंपरेला जखडलेला असतो, या समाजात भलेपणानं वागणाऱ्याचा निभाव लागत नाही. आणि लुच्च्यांचं मात्र उत्तम चालतं.

समाजाचं हे चित्र असंच जुजबी वाटतं. एक तर असं की समाजजीवन या-पेक्षा पुष्कळच गुंतागुंतीचं असतं. लबाडीला नेहमीच यश मिळतं असं नाही. भले-पणानं वागणारे नेहमीच अयशस्वी होतात असंही नाही. आणि समजा, तेंडुलकर म्हणतात तसा समाज असला तर कोणत्या प्रेरणा व शक्ती त्या गोष्टीला कारणी-भूत होतात याचं दिग्दर्शन त्यांनी करायला हवं. हा समाज असा का आहे, तो चाललाय तरी कोठे, कोणत्या विचित्र पद्धतीत तो वागत असतो, या प्रश्नांकडे तेंडुलकर वळतच नाहीत. एका उथळ पातळीवरच त्यांचे समाजचित्रण राहते.

पहिल्या कालखंडातल्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीचं आणखी एक वैशिष्टच म्हणजे तिच्यातला फिकेपणा. ह्या नाटकांतले प्रसंग आणि पात्रं ही दोन्ही फिकी वाटतात. 'मी जिंकलो ! मी हरलो' या नाटकातल्या माधवच्या पदरी दारुण निराशा पडते. कलेला समर्पित असं जीवन जगण्याच्या प्रयत्नात त्याला अपेश येतं. एक ध्येयवादी मनुष्य परिस्थितीशी टक्कर देताना पराभूत होतो. या नाटकातलं माधवचं व्यक्तिमत्त्व कसं भव्य आणि पिळदार वाटलं पाहिजे. त्याच्या अपयशानं वाचक-प्रेक्षकांचं हृदय कसं हेलावलं पाहिजे. पण तसं होत नाही. माधवचं

व्यक्तिमत्त्वच मुळी ढिसूळ, विसविशित वाटतं. त्याच्यावर येणारे प्रसंग आपल्यावर कोसळताहेत, त्याच्याबरोबर आपणही पराभवाच्या गर्तेत कोसळत आहोत असं प्रेक्षकाला तीव्रतेनं वाटतच नाही. त्यातल्या दादांचं व्यक्तिमत्त्वही लेखकानं आपल्या मनानं मोठं वैशिष्ट्यपूर्ण असं दाखवलं आहे. पण ते तकलादू वाटतं. आणि त्यातला शेखर तर तद्दन फिल्मी वाटतो. 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' यातला घरमालक हे एक तऱ्हेवाईक पात्र म्हणून, लेखकानं रंगवलं आहे. ते देखील असंच फिल्मी वाटतं. 'श्रीमंत' नाटकातल्या श्रीधरचा तऱ्हेवाईकपणा आणि चांगुलपणा यांचा मेळच बसत नाही. त्यामुळे दोन स्वभावविशेष एकत्र चिकटवून लेखकानं ते पात्र निर्माण केलं आहे असं वाटतं. आणि त्या नाटकातला तो केशव! हे लेखकाच्या दृष्टीनं अत्यंत करुण पात्र. पण त्याची स्थिती पाहून जी विलक्षण अस्वस्थता वाचकाला वाटायला हवी, ती वाटत नाही. श्रीधरचं घर सोडून जाणं. त्याच्या मागोमाग मथुरेनं जाणं हे प्रसंग असे आहेत की त्यांनी वाचकाला दणका दिला पाहिजे. पण तसं होत नाही. कुठेतरी काचेच्या पलीकडे हे प्रसंग घडवून आणले जात आहेत असं वाटतं.

ह्या फिकेपणाच्या मागे अनेक कारणं आहेत. पहिलं असं की 'अशी पाखरे येती' व 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' ही दोन आधारित नाटकं सोडली तर इतर नाटकांतल्या अनुभवांची प्रकृती नाट्यानुकूल नाही. ह्या कालखंडात तेंडुलकर नाटकं लिहित होते, पण त्यांना नाट्य गवसलं नव्हतं. त्यांतले प्रसंग स्वतंत्रपणे जीव धरत नव्हते. रंगभूमीवर आपले पाय रोवून उभे राहत नव्हते. दुसरी गोष्ट अशी की तेंडुलकरांना आपली पात्रं नीटशी गवसत नव्हती. काही आकर्षक अर्थपूर्ण स्वभावविशेष त्यांना गवसत होते, पण त्यांतून एकसंध पात्र निर्माण होत नव्हती. ते स्वभावविशेष एकत्र चिकटवून त्यांनी पात्रं उभी केली. किंवा आपल्या मध्यम वर्गीय भावनांचे उद्रेक व्यक्त करण्यासाठी रंगभूमीवर बाहुली उभी केली आणि आपण पात्रं निर्माण केली आहेत असं ते समजले. साधारण एकाच तोंडवळ्याची, एकमेकांसारखं बोलणारी आणि वागणारी असंख्य पात्रं त्यांच्या या नाटकात आहेत. कोणी थोडासा तुसडा असतो, कोणी जरा वेडसर असतो; पण सगळ्यांची जातकुळी एकच. पात्रं गवसली नाहीत म्हणजे जिवंत अनुभव मनात आकार घेत नाहीत. एखादा वृक्ष जोमानं वाढावा तसं नाटक तरारत नाही. मग पुष्पपात्रात फुलांची रचना करावी तसं नाटक रचावं लागतं. आणि रचनेचं कौशल्यही अंगी नसलं म्हणजे त्या रचनेला बांधेसूदपणा येत नाही. आकार असा गवसतच नाही. आपण काय निर्माण करतो आहे तेच कळत नाही. आणि नाटक कुठेतरी कसंतरी घरंगळत जातं. 'श्रीमंत', 'मी जिंकलो, मी हरलो', 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' इत्यादी त्यांच्या नाटकांत हा प्रकार

झालेला आपल्याला आढळतो. ते 'श्रीमंत' नाटक पुढे नेण्यासाठी लेखकाला बापड्याला कोण प्रयास पडले आहेत ! त्यात तो केशव आणावा लागला आणि त्याला तेथे उगीचच लोंबकळत ठेवावं लागलं. चंद्राचं प्रकरण आणावं लागलं आणि अखेर तो राम नाटकात कोंबावा लागला. दोन आधारित नाटकं सोडल्यास बाकीच्या सर्व नाटकांत हा प्रकार कमीअधिक प्रमाणात झाला आहे. 'अशी पाखरे येती' आणि 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' ही आधारित नाटकं मात्र बांधेसूद आहेत. त्यांतल्या पात्रांच्या प्रकृतीत एक प्रकारचा एकसंधपणा आहे. त्यात नाट्य आहे. पण हे कर्तृत्व तेंडुलकरांचं आहे असं त्यांची इतर नाटकं पाहता म्हणता येत नाही. आणि ह्या नाटकांत त्यांनी स्वत:च्या कलात्मकतेनं काही भर टाकली आहे, त्यांना उंचावर चढवलं आहे, असंही आपण म्हणू शकत नाही.

भावनाविवशता हा शब्द जरा कडक झाला; पण भावुकता हा शब्द तेंडुलकरांच्या या पहिल्या कालखंडातल्या नाटकाचं आणखी एक वैशिष्टय समर्पकपणे व्यक्त करतो. ललित साहित्यात अनुभव व्यक्त होतात आणि भावना हे अनुभवांचं एक आवश्यक अंग आहे. तेव्हा प्रसंगानुरूप कमी-अधिक तीव्र आणि उत्कृष्ट भावना नाटकांतून व्यक्त होणं अपरिहार्यच नव्हे, तर आवश्यक आहे. पुन्हा नाटकात व्यक्त होणाऱ्या भावनेचं अमकं एक तपमान असावं अगर अमका इतका भावनेचा आवेग नाटकात असणं योग्य आहे असं आपण म्हणू शकत नाही. लेखक व नाटक यांच्या प्रकृतीनुसार हे तपमान अगर आवेग यांत बदल होत असतो. पण जेव्हा भावना सजीव होत नाही, वाचक–प्रेक्षकाच्या हृदयाला भिडत नाही. जेव्हा ज्या घटनांतून ती निर्माण होते, त्यांचाच सांगाडा डळमळीत असतो आणि जेव्हा ती भावना कशाचा तरी अभाव झाकण्याचं कार्य करते तेव्हा ती भावना तकलादू आहे असं म्हणावं लागतं. ती भावना नव्हेच, ती असते भावुकता. ही भावुकता तेंडुलकरांच्या 'श्रीमंत' या यशस्वी मानल्या गेलेल्या नाटकातही आहे. ती फार अल्प प्रमाणात आहे, फक्त 'अशी पाखरे येती' या नाटकात. बाकी सर्व नाटकांत तिचा सडा पडलेला आपल्याला आढळतो. तिला वाव मिळावा असे प्रसंग आणि पात्रं यांची योजना या सर्व नाटकांत केलेली आहे.

तेंडुलकरांच्या पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांचा फिकेपणा आणि कृत्रिमपणा झाकण्याचं काम जसं त्यांतली भावुकता करते तसंच अन्य एक साधनही करतं. 'चटपटीतपणा' असं या साधनाचं मी वर्णन करीन. हा चटपटीतपणा अनेक प्रकारे व्यक्त होतो. त्यातला एक म्हणजे संवादातली चतुराई. उत्तर–प्रत्युत्तरांच्या फैरी झाडून शब्दांची फिरवाफिरव करून हे साधलं जातं. माधवनं 'मला भूक लागली आहे' असं म्हटलं की अनू म्हणते आणि 'मला ती लागत नाही असं वाटलं की काय तुम्हाला? 'श्रीमंत' नाटकात भाऊ डॉक्टरना म्हणतो की' 'तुमचं मन म्हणजे एक

हिशेब करण्याचं यंत्र आहे.' डॉक्टर उत्तर देतात, 'त्यात भावनेचाही कप्पा असतो.' तशी भाऊ म्हणतो, 'पण हिशेबाच्या यंत्राशी निगडित.' अशा चटपटीत शाब्दिक चकमकी त्यांच्या या कालखंडातल्या नाटकांच्या पानापानावर आहेत. त्यामुळे संवाद चटपटीत वाटतात, नाटकात काही तरी घडत आहे असं वाटतं, संघर्ष झाल्याचा भास होतो. पण प्रत्यक्षात तसं फारसं काहीच घडलेलं नसतं.

पात्रांना तऱ्हेवाईकपणे वागायला लावून हा चटपटीतपणा आणखी एकप्रकारे व्यक्त होतो. 'श्रीमंत' नाटकातला श्रीधर तऱ्हेवाईकपणे वागला नाही तर त्याच्यात फारसं काही शिल्लक राहणार नाही आणि जे राहील ते वेधक वाटणार नाही. उलट त्याच्या व्यक्तिमत्त्वातला एकसंधपणाचा अभाव तीव्रपणे जाणवेल. 'मी जिंकलो ! मी हरलो' नाटकातल्या दादांना प्राध्यापकी लकबी चिकटवून असाच परिणाम साधला आहे. अशी पुष्कळ उदाहरणे देता येतील. ही वैशिष्टयं अंगभूत असती तर प्रश्न नव्हता. मग त्यांचा उपयोग करण्यात काही चटपटीतपणा आहे असं म्हणता आलं नसतं. पण त्या पात्रांचं व्यक्तिमत्त्व उभं राहण्यासाठी ह्या वैशिष्टयांची आवश्यकता नाही असं जेव्हा आढळून येतं किंवा खरं म्हणजे या वैशिष्टयांचा उपयोग करून त्या पात्रांना एकसंध व्यक्तिमत्त्व नसतानाही ते आहे असा आभास जेव्हा निर्माण केला जातो, तेव्हा हा सगळा चटपटीतपणा आहे असं म्हणावं लागतं.

त्यांच्या नाटकांतले प्रसंगही अनेकदा असे चटपटीतपणातून निर्माण झाल्यासारखे वाटतात. 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' या नाटकात मालक जागा देताना जी चमत्कारिक अट घालतो ती अंशतः तरी अशाच चटपटीतपणातून स्फुरलेली आहे. आणि त्या नाटकातले पुष्कळसे करुण आणि हास्यकारक प्रसंग या चमत्कारिक अटीतून निर्माण होतात. एक कृतकनाटयच त्या अटींमुळे निर्माण होतं आणि जी कदाचित एक साधी हृदयस्पर्शी कथा झाली असती ती चमकदार पण तकलादू होते.

दुर्दैवाची गोष्ट अशी की तेंडुलरांचा हा चटपटीतपणा पुरेसा चटपटीत नाही. निदान प्रेक्षकांना पसंत पडावा अशा स्वरूपाचा तो नाही. त्यामुळे इतका चटपटीतपणा त्यात भरूनही त्यांच्या या पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांना लोकप्रियता लाभली नाही. आणि कलेच्या संदर्भात ती वर्तमानपत्री पातळीवरच राहिली.

तेंडुलकरांनी दुसऱ्या कालखंडात लिहिलेल्या नाटकांमागची अनुभव घेण्याची पद्धत वर वर्णन केल्याप्रमाणेच आहे की अगदी वेगळी आहे ? या दोन अनुभव पद्धतींत काही अंशी साधर्म्य असले तरी पुष्कळसा वेगळेपणादेखील आहे. या दोन अनुभवपद्धतींत साधर्म्य कोणतं आहे ते आपण आधी पाहू.

अनुभव घेण्याच्या पद्धतीतला 'फिल्मीपणा' असं आपण ज्याला म्हटलं तो

गुणविशेष दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांमागच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतींतही आपल्याला कमीअधिक प्रमाणात आढळतो. 'भाऊ मुरारराव' या नाटकातली मध्यवर्ती घटना (सिंदकर नावाच्या सामान्य माणसानं आपली किडनी मुरार-रावांना देणं व अखेर परत मागणं) फिल्मी आहे. 'घरटे अमुचे छान' या नाटकातल्या विमल व गोविंद या पात्रांनी सुनेत्राबाईंच्या घरी येणं आणि मग त्यांच्या पतीनं एकदा दरडावल्यावर मुकाट्यानं निघून जाणं हा प्रकार असाच फिल्मी आहे. या नाटकातली शेवटच्या अंकातली आभासांची दृश्यंही अशीच फिल्मी आहेत. त्याचप्रमाणे या नाटकांतली सिंदकर, गोविंद, भल्याकाका, चोर इत्यादी पात्रंही फिल्मी आहेत.

घटना अगर प्रसंग भडक असले, त्यातले नाट्य स्थूल आणि ठिणग्या उडव-णारं असलं किंवा पात्रं तऱ्हेवाईक असली म्हणजे नाटकात अपरिहार्यपणे फिल्मीपणा येतो असं आपण म्हणू शकणार नाही. भडकपणाला, ठसठशीत नाट्याला अगर तऱ्हे-वाईकपणाला साहित्यात मज्जाव नाही. त्यांतूनही उत्कृष्ट साहित्य निर्माण होऊ शकतं. महत्त्व असतं ते हा भडकपणा, हा ठसठशीतपणा अगर हा तऱ्हेवाईकपणा साहित्यात कशाप्रकारे आला आहे, त्याच्या द्वारे काय प्रतीत होत आहे, ह्याला. गोविंद हा एका मुलीला सारखा फोन करणारा माणूस नाटकात यावा आणि तो खरोखर घाणेरड्या वृत्तीचा नसून चांगला आहे असं आढळून यावं यात काही गैर नाही. पण त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची काही संगतीच लेखकाला लावता येऊ नये, आपल्या वागणुकीचं हास्यापद, न पटणारं कारण त्यानं द्यावं आणि ते न पटणारं कारण पटणारं, पुरेसं आहे असं समजून नाटक पुढे सरकावं हे गैर आहे. गोविंदला स्वतःच्या वर्तनाची पटणारी संगती लावता येऊ नये हेही आपण समजू शकतो. पण त्याच्या वर्तनाची. व्यक्तिमत्त्वाची अधिक अर्थपूर्ण संगती नाटकात सूचित व्हायला हवी. तसं होत नाही. आणि मग शिल्लक राहतं ते गोविंदचं शेंडाबुडखा नसलेलं बटबटीत वागणं. फिल्मीपणा येतो तो यामुळे. 'गिधाडे' या नाटकातली पुष्कळशी पात्रं निव्वळ क्रूर आणि स्वार्थी असावीत आणि अनेक बटबटीत प्रसंगांतून त्यांचा क्रूरपणा व्यक्त व्हावा हे गैर नाही. त्यांची व्यक्तिमत्त्वं उभी राहत नाहीत, त्यांना असं वागायला लावणारी नस सापडत नाही, ती माणसंच आहेत असं पटत नाही, यामुळे ती पात्रं आणि ते नाटक फिल्मी वाटतं. त्यातली रजनीनाथ व रमा ही पात्रं काहीच करू शकत नाहीत हा त्यांचा दोष नव्हे. त्या नाटकात ती नुसतीच लोंबक-ळत राहतात, हा त्या नाटकाचा दोष.

हा फिल्मीपणाचा आरोप मी 'सखाराम बाइंडर' आणि 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकांवर केलेला नाही. त्यांतही फिल्मी वाटावे असे प्रसंग व पात्रं आहेत. पण त्यांत आणखीही काहींतरी आहे. निदान ते शोधण्याचा लेखकाचा

प्रयत्न आहे. त्यामुळे ती नाटकं फिल्मी झालेली नाहीत. त्यांचा विचार आपल्याला स्वतंत्रपणे करावा लागणार आहे.

पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांत जो फिकेपणा आहे, तो या दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांत नाही असं आपण स्थूलमानानं म्हणू शकतो. एकतर या नाटकांतल्या घटना व पात्रं ठसठशीत आहेत. त्यांतल्या प्रसंगांत नाटय आहे व आणि या नाटकांच्या रचनेत एक प्रकारचा बांधेसूदपणा आहे. नाटक कोठेतरी जातं, त्यांतल्या घटनाक्रमाचं काही एक निश्चित पर्यवसान होतं.

परंतु अधिक बारकाईनं पाहिलं की पुष्कळशा नाटकांत हा फिकेपणाचा प्रश्न तेंडुलकरानी खऱ्या अर्थानं सोडवलेला नाही, असं आपल्याला आढळून येतं. आपल्या पात्रांना अधिक आडदांडपणे, अगर क्रूरपणे वागायला लावून त्यांनी ठसठशीत केलं आहे. प्रसंगांना देखील याच मार्गानं ठसठशीतपणा आणला आहे. आणि कोणत्या तरी बाह्यतः ठाशीव पर्यवसानाकडे आपली नाटकं नेली आहेत. परंतु पात्रांची व्यक्तिमत्त्वं त्यांना गवसली आहेत असं पुष्कळशा ठिकाणी आपण म्हणू शकत नाही. भल्याकाकाचं पात्र मोठं ठसठशीत, तऱ्हेवाईक, गमतीदार आणि करुण आहे. त्याचं व्यक्तिमत्त्व शोधण्याचा लेखकानं प्रयत्नही केला आहे. पण ते त्याला अर्धवटच गवसलं आहे. त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची वेगवेगळी अंगं काहीशी एकमेकांशी फटकूनच राहतात. तरी भल्याकाका हे त्यातल्या त्यात यशस्वीपणानं निर्माण केलेलं पात्र. परंतु 'गिधाडे' 'घरटे अमुचे छान,' या नाटकांतली पात्रं ठसठशीत असली तरी जीवच धरत नाहीत. तसंच या सर्वच नाटकांचं निश्चित असं पर्यवसान होत असलं तरी तशी ती बांधेसूद आहेत असं आपण म्हणू शकत नाही. भल्याकाकाचं दिवास्वप्नातलं जीवन आणि प्रत्यक्षातलं जीवन यांचा नीटसा मेळ बसत नाही आणि नाटक कुठेतरी घरंगळत गेल्यासारखं वाटतं. 'घरटे अमुचे छान' या नाटकाचं असंच होतं. त्याचा शेवट उचलून आणून नाटकात ठेवल्यासारखा वाटतो. 'गिधाडे,' 'भाऊ मुरारराव' आणि काही अंशी 'बेबी' यांची सगळी रचनाच फिल्मी आहे.

पण फिकेपणावर तेंडुलकरांनी केलेली मात सर्वार्थानं फसवी आहे असं मात्र आपण म्हणू शकत नाही. 'सखाराम बाइंडर' नाटकातली पात्रं नुसती ठसठशीत नाहीत. त्यांची व्यक्तिमत्त्वं शोधण्याचा प्रयत्न लेखकानं, केला आहे आणि ती पुष्कळशा प्रमाणात त्याला गवसली आहेत. 'घाशीराम कोतवाल' हे निराळ्या प्रकृतीचं आणि निराळ्या पातळीवरचं नाटक आहे. आणि त्याच्या पातळीवर त्यातली पात्रं जिवंत होतात. त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाची काही एक संगती लागते. त्यातले प्रसंग नुसते ठसठशीत नाहीत तर ते एक विकसित होणारा आकार निर्माण करीत जातात. आणि त्याचं जे पर्यवसान नाटकाच्या शेवटी होतं ते त्या आकारा-

तून स्फुरलेलं असतं.

सखाराम बाइंडरचं व्यक्तिमत्त्व कसं आकार घेतं, विकसित होत जातं, त्याच्याभोवती अनेक प्रश्नचिन्हं कशी उभी राहतात आणि या सर्वांतून नाटक कसं आकार घेतं, ते पाहण्यासारखं आहे. सखाराम प्रवेश करतो तोच मुळी आपण असे आहोत आणि तसे आहोत अशा धमक्या देत. एक राकट, राठ व्यक्तिमत्त्व आपल्यापुढे उभं राहणार असं वाटतं. त्याच्यापुढे नरमाईनं वागणारा दाऊद पाहिला की हे अधिकच पटतं आणि तो मृदूंग वाजवू लागला म्हणजे त्या राकटपणाला आणखीनच ठस ठशीतपणा येतो.

पण त्याचवेळी हळूहळू आपल्या हे देखील लक्षात येतं की सखाराम बायका धुंडत फिरत नाही. एकच बाई घरी आणून ठेवतो. तिला निवारा देतो, काही एका रीतीनुसार वागवतो. नरमाईनं वागलं, घरातलं काम केलं आणि सखारामाची गरज भागवली की त्या बाईला कशाची भ्रांत नसते. म्हणजे सखाराम बोलतो तितका भयंकर नसतो. आणि त्याच्या मस्तीला मृदुंग वादनातून एक वेगळीच वाट मिळते. ती धुंदीदेखील त्याला हवीशी वाटते. तसा त्याला एक दोस्ताचा सहवासही हवासा वाटतो.

मग घरात गणपती येतो. मृदुंगाच्या साथीनं भजन त्या गणपतीसमोर होतं. सखाराम देवदेव करणाऱ्या, त्याच्याशी लग्नाच्या बायकोसारखं वागणाऱ्या लक्ष्मीपुढे मऊ पडतो. पण लक्ष्मी जेव्हा घरात देव असेल तेव्हा तेथे दाऊद नको आणि सखारामचा तो बेछूट कामकंडूही नको असं म्हणू लागते, तेव्हा सखाराम तिला फोडून काढतो. आणि ती मुंगळ्याशी प्रेमानं बोलू लागते, स्वतःचं एक भावनाविश्व निर्माण करते तेव्हा तो तिला हाकलून देतो.

मग येते चंपा. ती सखारामासारखीच कामकंडूच्या मस्तीत असते. ती येते आणि सखारामाची सगळी शिस्त मोडून टाकते. सगळी मुजोरी नरम आणते. सखाराम सगळं सहन करतो. त्याचा कामकंडू वखवखून उठतो. पण चंपाची मस्ती उसळून यायची म्हणजे तिला दारू प्यावी लागते. आपलं मन निचेष्ट पाडावं लागतं. ती दारू पिते आणि सखारामाला जे हवं ते इतकं देते की तो थकतो. कामधंदा वगैरे काही करणं त्याला अशक्यच होतं.

लक्ष्मी त्याला पुरत नाही, चंपा त्याला आवरत नाही. त्याच्या शिस्तीत ती बसत नाही. कामकंडू हा केवळ कामकंडू राहू शकत नाही. नित्य व्यवहार, भावना वगैरे गोष्टींशी त्याचं नातं अपरिहार्यपणे जडतं आणि ते जडलं की त्याची मस्ती थोडी लटकी पडते, त्याची मिजास उतरते.

एरवी मऊपणे, रीतभात सांभाळून वागणारा दाऊद चंपा आल्यावर अस्वस्थ होतो, बावचळतो. मग तो मित्र राहू शकत नाही. स्त्री-पुरुष संबंधातलं माणुसपण

बाजूला काढलं की मैत्रीचं नातं, त्याचे नियम अप्रस्तुत होतात.

मग लक्ष्मी परत येते. चंपाला ती उपयोगाची वाटते. सखाराम आणि चंपा यांच्यासारख्या माणसांनादेखील घरकामाची, जेवणाखाणाची व्यवस्था करावीच लागते. ते काम लक्ष्मी सांभाळील अशा विचारानं चंपा तिला ठेवून घेते. सखाराम लक्ष्मीवर बिथरतो. तिला घालवून द्यायला लागतो. पण चंपाला बिचकून तो तसं करीत नाही. आणि खरं म्हणजे लक्ष्मीनं त्याच्याही मनाला कुठेतरी चटका लावलेला असतो.

लक्ष्मी अशी घरात येते आणि त्याबरोबरच सखारामाची कमर एकदम लटकी पटते. देव, भावना आणि कामकंडू यांची सांगडच सखारामाला घालता येत नाही. राकट, दणकेबाज वाटणारा सखाराम खरोखर अगदी दुबळा आहे असं आपल्या ध्यानात येतं. जीवनातले जे प्रश्न तो टाळायला बघत असतो ते त्याला टाळता येत नाहीत. उलट ते त्याचा पराभव करतात.

तो असा लटका पडला म्हणजे चंपा त्याला झिडकारते आणि निःशंकपणे दाऊदकडून आपली गरज भागवून घेऊ लागते. केवळ वासनापूर्तीच्या पातळीवरचा हा सरळ, निष्पाप व्यवहार म्हणजे देवदेव करणाऱ्या लक्ष्मीला मात्र पाप वाटतं. सखारामाच्या विश्वात पाप ही भानगडच नव्हती. पण आता ती तेथे प्रवेश करते.

चंपा दाऊदबरोबर मजा करते हे लक्ष्मी सखारामला सांगते. देवदेव करणारी, मुंगळ्याशी बोलणारी, गरीब, सोज्ज्वळ लक्ष्मी दुष्टपणानं आणि निष्ठुरपणानं वागते. आणि असं वागण्यात आपण काही चांगले करीत आहोत अशी तिची भावना असते. चांगलं आणि वाईट यांचा एक चमत्कारिक गुंता निर्माण होतो.

आपलं पौरुष उणं पडलं आणि आपली चंपा दुसऱ्याकडे गेली म्हणून सखाराम बिथरतो. लक्ष्मी त्याला चिथवते आणि तो चंपाचा गळा दाबून प्राण घेतो.

एवढा जबरदस्त वाटणारा सखाराम ! पण चंपाचा खून केल्यावर घाबरून, भेदरून जातो. त्यानं एक खून तर केलेला असतोच, पण आतापर्यंत जी गोष्ट त्याच्या जीवनाचा गाभा होती तीच मुळी उखडून टाकलेली असते.

आडदांड सखाराम असा घाबरतो, पण गरीब, दुबळी, देवदेव करणारी, मुंगळ्याशी प्रेमानं बोलणारी लक्ष्मी मात्र घाबरत नाही. तिला कृतकृत्य झाल्यासारखं वाटत असतं. ती चंपाचा देह पुरायला सखारामला मदत करते.

यातच चंपाच्या नवऱ्याचं पात्र आणून लेखकानं सगळ्या नाटकाच्या आशयाला आणखी एक वेगळाच संदर्भ दिला आहे. त्यामुळे त्याला आणखी एक परिमाण प्राप्त झालं आहे. ह्या नवऱ्यानं चंपाला छळलेलं असतं. तो नालायक, दारुडा आणि त्यामुळे षंढ झालेला असतो. चंपानं त्याला झिडकारलेलं असतं. तरी तो येऊन तिला चिकटत असतो. ती त्याचा द्वेष करते. त्याला बेदम मारते. पण तरी तो तिला

यऊन चिकटतो. निलाजरेपणानं पुन:पुन्हा चिकटतो. तिची त्याला गरज असते. एकपरीनं त्याचं तिच्यावर प्रेम असतं.

सखारामला त्याच्याविषयी तिरस्कार वाटतो. पण चंपा त्याला बेदम मारते तेव्हा सखाराम वचकतो. काहीसा धाबरतो आणि अखेर त्याच्याप्रमाणेच षंढ ठरल्यामुळे सखाराम जेव्हा चंपाचा खून करून तिचं प्रेत पुरत असतो, तेव्हा तिचा हा षंढ नवरा दाराबाहेर येऊन उभा राहतो. काकुळतीनं सारख्या तिला हांका मारीत राहतो.

कितीतरी बारकावे या नाटकात सहजगत्या आले आहेत. लक्ष्मीला आपली कोणावर तरी प्रेम करायची गरज अखेर एका मुंगळयाशी बोलून भागवावी लागते. आणि मुंगळयाशी बोलून ती भागतेही. मग असा प्रश्न पडतो की सखारामाची कामकंडू भागवायची गरज ज्या पातळीवरची त्याच पातळीवरची ही भावनात्मक गरजही आहे की काय ? मग या दोन गरजांत एक उच्च आणि एक नीच असा भेद कसा करायचा ? त्यातली एक शारीरिक आणि एक भावनात्मक असं तरी कसं म्हणायचं ?

या नाटकात मृदुंगाला देखील वेगवेगळे संदर्भ मिळतात आणि त्यामुळे वेगवेगळे अर्थ प्राप्त होतात.

हे नाटक म्हणजे एक निर्मिती आहे. त्यामुळे बटबटीत, ठसठशीत सखाराम हे एक गुंतागुंतीचं, आशयपूर्ण व्यक्तिमत्त्व होतं. साधीसुधी, हळवी वाटणारी लक्ष्मी अगदी वेगळं रूप धारण करते. भीषण, क्रूर घटना रॉकेलच्या डब्यासारख्या ठणठणत नाहीत तर अनेक अस्वस्थ करणारे झंकार उठवतात. माणसं अनपेक्षित, विसंगत गोष्टी करतात आणि तरी ती एकसंध वाटतात. फिल्मी वाटणारं अनुभव-विश्व विलक्षण संपन्न ठरतं. कोणी न विचारलेले प्रश्न आपल्या मनात निर्माण होतात आणि आपल्या भोवती फेर धरतात. लेखक कलाकृतीचा ताबा घेत नाही तर कलाकृती लेखकाचा ताबा घेते.

एरवी फिल्मी, वर्तमानपत्री, चटपटीत लेखन करणाऱ्या तेंडुलकरांनी अशी निर्मिती करावी याचं कौतुक तर वाटतंच, पण आश्चर्यही वाटतं. हे लिहिणारा लेखक 'गिधाडे,' 'घरटे अमुचे छान' इत्यादी नाटकं लिहूच कसा शकला त्याचं आश्चर्य वाटतं.

'घाशीराम कोतवाल' हे नाटक काही सखाराम बाइंडरच्या तोलामोलाचं नाही. शिवाय ते अगदी वेगळयाच प्रकृतीचं नाटक आहे. पण तरी देखील त्या नाटकामागचा अनुभव तेंडुलकरांनी समर्थपणे घेतला आहे. त्यांची अनुभव घेण्याची पद्धत त्या नाटकाच्या संदर्भात कुठे तोकडी पडलेली नाही. त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या

पद्धतीतला चटपटीतपणा, त्यांची भडक रंगांची आवड, व्यक्तिमत्त्वाचे आणि समाजजीवनाचे सोपे अन्वयार्थ लावण्याची त्यांची प्रवृत्ती हे एरवी दोषास्पद विशेष येथे गुणांसारखे ठरले आहेत. किंवा खरं म्हणजे आपल्या प्रकृतीला अनुरूप असं नाटक त्यांनी लिहिलं आहे.

अर्थात एका गोष्टीमुळे या नाटकाच्या परिणामकारकतेत मोठी उणीव निर्माण होते. काही ऐतिहासिक व्यक्ती आणि घटना यांवर हे नाटक आधारलेलं आहे. आणि त्यांचं अत्यंत विपर्यस्त चित्र तेंडुलकरांनी या नाटकात काढलं आहे. रामाची कथा सांगायला लागायचं आणि रामाला दोन बायका होत्या असं सांगायचं यासारखा हा प्रकार आहे. यामुळे इतिहासाचा तर विपर्यास होतोच, पण नाटकच खरं वाटेनासं होतं. त्यांत जसं मन रमून जायला हवं तसं जात नाही. खोट्या नाण्यांचा हा सगळा व्यवहार आहे असं सारखं वाटत राहतं. या प्रकाराचं जे समर्थन तेंडुलकरांनी केलं आहे ते एखाद्या सनसनाटी सिनेसाप्ताहिकातल्या स्तंभ-लेखकानं केलेल्या सारवासारवीसारखं वाटतं. बाकीचं सोडून द्या, पण एक कला-कृतीची निर्मिती करताना असं काही करणं तेंडुलकरांना कसं रुचलं तेच कळत नाही.

ही एक मोठीच उणीव सोडली तर 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाचं स्वरूप आणि तेंडुलकरांची अनुभव घेण्याची पद्धती यांचा छान मेळ जमला. घाशीराम कोतवाल नाटक ही एक रंगीबेरंगी, संगीतनृत्यानं नटलेल्या दृश्यांची मालिका आहे. एखाद्या ठिकाणी केलेली दिव्यांची आरास हिंडून बघितली म्हणजे जसं मनाला वाटतं. किंवा एखाद्या मिरवणुकीतील गाड्यांवर उभारलेली दृश्ये पाहिली म्हणजे जसं वाटतं, तसं काहीसं हे नाटक पाहिल्यावर वाटतं. आणि तसं वाटावं ह्याच हेतूनं ते लिहिलेलं आहे. या नाटकातली पात्रं ही प्रातिनिधिक आहेत. त्यांतले ब्राह्मण तर सोडूनच द्या पण खुद्द नाना ही देखील काही व्यक्ती नाही. एका विलासी, स्वार्थी, मतलबी सत्ताधिशाचं ते चित्र आहे. तशीच घाशीरामाची मुलगी ! ती मूकच आहे. नृत्याच्या भाषेतच ती बोलते. त्यातला घाशीराम हे मात्र एक व्यक्तिमत्त्व असावं असा लेखकाचा प्रयत्न आहे. आणि त्यात तो काही प्रमाणात यशस्वी झाला आहे. परंतु अखेर नाटकाच्या स्वरूपाच्या मर्यादांतच हे व्यक्तिमत्त्व लेखकाला उभं करावं लागलं आहे. त्यामुळे त्या व्यक्तिमत्त्वांत अनेक बारीक छटा भरणं, त्यांतल्या विसंगती टिपणं आणि त्यांचीही काही संगती लावणं, त्यात अपरिहार्यपणे असलेली संदिग्धता दाखवणं हे लेखकाला करता आलेलं नाही. घाशीराम सूडाच्या भावनेनं कसा पेटतो आणि एक सत्ताधारी माणूस एक साधन म्हणून उपयोग करून त्याला कसा फेकून देतो तेच लेखकाला दाखवायचं होतं. आणि ते त्यानं परिणामकारकतेने दाखवलं आहे. परंतु ते

दाखवताना घाशीरामात एक व्यक्ती म्हणून विविध रंग भरण्याचा जेव्हा लेखकानं प्रयत्न केला आहे तेव्हा तो प्रयत्न तर अयशस्वी झाला आहेच; शिवाय नाटकाच्या एकंदर प्रकृतीशी तो विसंगत आहे असं जाणवतं. घाशीरामाचं आपल्या मुलीवर जिवापाड प्रेम होतं हे नाटकाच्या उत्तरार्धात एकदम जाणवतं. इतकं प्रेम ज्या मुलीवर आहे, तिचा तो सत्ता मिळविण्याचं साधन म्हणून, एक विकण्याजोगी वस्तू म्हणून का उपयोग करतो हा प्रश्न लेखकाला पडत नाही. मनुष्य असं वागणार नाही असं मला म्हणायचं नाही. पण तसं वागताना त्यांच्या मनात वादळं निर्माण होतील, आपल्या मनाची तो कशीतरी समजूत करील, फसवणूक करील; पण ह्यातलं नाटकात काहीच घडत नाही. शेवटी मात्र एकदम घाशीराम आक्रोश करायला लागतो. त्याचप्रमाणे घाशीरामावर भयंकर अन्याय होतो आणि म्हणून तो लोकांशी क्रूरपणानं वागतो हे सयुक्तिक आहे. नृत्यसंगीतमय नाटकात शोभून दिसेल अशा प्रकारे ते दाखविलेलं आहे, परंतु एखाद्या उच्च दर्जाच्या कलाकृतीत अशी संगती दाखविली तर ती ढोबळ वाटेल.

तेंडुलकरांनी पहिल्या आणि दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांतही समाज-जीवनातले काही आकार पकडण्याचा प्रयत्न केला आहे. हे करण्यात ते दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांत अधिक यशस्वी झाले आहेत असं म्हटलं पाहिजे. पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांत तेंडुलकर मध्यमवर्गीय पातळीवर वावरतात, तेथूनच ते समाजाकडे बघतात. त्या पातळीवर येणाऱ्या अनुभवातून तो वर्ग हा जणू समाजाच केंद्रस्थान आहे असं समजून ते समाजाचं चित्र उभं करण्याचा प्रयत्न करतात. आणि हे सगळं काहीशा शाळकरी बौद्धिक पातळीवरून करतात. त्यामुळे त्या नाटकांतलं समाजचित्रण जुजबी झालेलं आहे. दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांत मात्र मध्यम-वर्गीय पातळीवरून ते अधिक उंच गेले आहेत. समग्र समाजाकडे ते उंचावरून पाहतात, त्यामुळे त्यांना अधिक व्यापक, समाजातल्या शक्तींचे आणि प्रवृत्तींचे स्वरूप व परस्परसंबंध दाखवणारे आकार दिसतात.

पण त्याबरोबर हेही खरं की या नाटकातलं समाजचित्रणदेखील पुष्कळदा स्थूल स्वरूपाचं आहे. ‘ भाऊ मुरारराव ’ नाटकात आजच्या राजकारणाचं बेगडी आणि स्वार्थी स्वरूप आपल्याला दिसतं. त्यातली उबग आणणारी कारस्थानं उघडकीला येतात, परंतु हे सर्व चित्र एखाद्या बुडबुड्यासारखं हवेतच तरंगत राहतं. एकंदर समाजजीवनाशी त्याचं काही अर्थपूर्ण नातंच जुळत नाही. ‘ घाशीराम कोतवाल ’ नाटकात ते अधिक जाणतेपणानं समाजचित्रण करतात. परंतु त्या नाटकातदेखील एकंदर समाजजीवनाचा आकार आपल्याला सापडला, अध:पतित सत्ताधारी वर्ग आणि एकंदर समाज यांचं नातं निदान सूचित झालं असं आपण म्हणू शकत नाही. अर्थात नाटकाच्या स्वरूपामुळे असं दर्शन घडवणं शक्य नव्हतं

अगर सयुक्तिक नव्हतं असं आपण म्हणू शकतो. परंतु एकंदरीत तेंडुलकरांचं समाजचित्रण काहीसं वर्तमानपत्री पातळीवरच राहतं.

आणखी एक वेगळ्या प्रकारचे आकार तेंडुलकरांनी या दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांत शोधण्याचा प्रयत्न केला आहे. माणसाच्या हिंसाचारी वृत्तीचं, त्याच्या शारीरिक पातळीवरच्या क्रूरपणाचं, जुलमीपणाचं स्वरूप काही नाटकांत ते शोधतात. या प्रवृत्तीच्या मुळाशी जाण्याचा प्रयत्न ते करतात, या प्रवृत्तीच्या आविष्कारातून कोणते आकार निर्माण होतात त्याचा मागोवा घेतात. हा प्रयत्न वेगळा आहे यात शंकाच नाही. खाडिलकरांच्या नाटकातदेखील या प्रवृत्तीचं अत्यंत प्रभावी चित्रण आहे. पण त्यांच्या नाटकांतला क्रूरपणा हा सर्वार्थानं नसला तरी पुष्कळसा साधन म्हणून वापरलेला असतो. महत्त्वाकांक्षा, उद्दाम अहंभाव, राजकीय डावपेच इत्यादींचं ते एक साधन असतं. क्रूरपणासाठी क्रूरपणा असा प्रकार त्यांच्या नाटकात आढळत नाही. पण ' गिधाडे ' व ' बेबी ' या नाटकातला क्रूरपणा हा पुष्कळसा क्रूरपणापासून मिळणाऱ्या आनंदासाठी दाखविलेला असतो.

तेंडुलकरांचा हा जो वेगळा प्रयत्न आहे. तो ' गिधाडे ' या नाटकात संपूर्णपणे फसला आहे. एकामागून एक अशी क्रूरपणाची आणि दुष्टपणाची चित्रं ते उभी करतात. पण तो क्रूरपणा येतो कोठून, का, हे आपल्याला कळत नाही. जी माणसं हा क्रूरपणा दाखवतात ती जिवंत होत नाहीत. त्यामुळे त्या नाटकात जिवंतपणाच येत नाही. नुसता क्रूरपणा यांत्रिकपणे या नाटकात थयथयाट करतो. ' सखाराम बाइंडर ' या नाटकात क्रूरपणा दाखवणारा सखाराम हे एक जिवंत, स्वतःचं व्यक्तिमत्त्व असलेलं पात्र आहे. त्याच्या क्रूरपणाचं नातं त्याच्या कामकंडूशी आहे. कामकंडूची झिंग चढली की तो क्रूर होतो आणि ती झिंग चढेनाशी झाली की अधिकच क्रूर होऊन तो चंपाचा गळा दाबून खून करतो. ह्यामुळे त्या क्रूरपणाला काही एक अर्थ प्राप्त झाला आहे. परंतु गंमत अशी की ही कामकंडूची झिंग असते तरी कशी, माणसाच्या मनाचा ती कसा ताबा घेते, क्रूरपणामुळे तिची लज्जत कशी वाढते याचं चित्र काढण्यात तेंडुलकर त्या नाटकात यशस्वी झालेले नाहीत. सखाराम या बाबतीत आरडाओरडा बराच करतो, पण कामकंडूची ही मस्ती चंपाच्या व्यक्तिमत्त्वातून जितकी व्यक्त होते, तितकी त्याच्या व्यक्तिमत्त्वातून होत नाही. ' बेबी ' या नाटकात क्रूरपणाचं चित्रण करण्यात आणि ज्यांच्याशी तो केला जातो त्यांची व्यक्तिमत्त्व कशी मोडतात, लिबलिबीत होतात, ते दाखवण्यात तेंडुलकर पुष्कळच अधिक यशस्वी झाले आहेत. ते नाटक रंगभूमीवर चाललं नाही, पण तो एक लक्षणीय प्रयत्न आहे.

पण तेंडुलकरांना हे यश ज्याप्रकारे मिळालं आहे, त्यातूनच असं सूचित होतं की त्यांच्या प्रयत्नांची ही दिशाच चुकलेली आहे. क्रूरपणा दाखविणारी माणसं

जेव्हा जिवंत होतात, अनेक प्रेरणांनी आणि आशाआकांक्षांनी युक्त अशी व्यक्तिमत्त्व म्हणून जेव्हा ती उभी राहतात, तेव्हाच त्यांच्या क्रूरपणाला काही अर्थ प्राप्त होतो. म्हणजे क्रूरपणा हा नुसता क्रूरपणा म्हणून अस्तित्वातच असू शकत नाही. विशुद्ध क्रूरपणाचा शोध घेताना अखेर ही गोष्ट तेंडुलकरांच्या हाती लागली आहे. कदाचित असं नसेलही. पण हे असं नाही, हे तेंडुलकरांना दाखविता आलेलं नाही.

पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांत जी भावुकता आपल्याला आढळते ती या दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांत प्रथमदर्शनी तरी आढळत नाही. उलट एक प्रकारच्या कणखरपणानं किंवा राठ मनोवृत्तीनं ही नाटकं लिहिलेली आहेत. मात्र या नाटकांत भावुकतेपासून मुक्त होण्यात जरी तेंडुलकर पुष्कळसे यशस्वी झाले असले तरी त्या भावुकतेचं अस्तित्व आपल्याला येथे देखील अप्रत्यक्षपणे कमी अधिक प्रमाणात जाणवतं. एक तर या नाटकातला कणखरपणा अगर निबरपणा काही काही ठिकाणी उसन्या ऐटीसारख्या वाटतो. जणू आपण आता भावूक वगैरे नाही बरं का, हे दाखवायला लेखक फार उत्सुक झालेला आहे. ‘ गिधाडे ’ या नाटकात हे विशेष जाणवतं. पण त्याच नाटकात तेंडुलकरांची मूळची भावुकता रजनीनाथ व रमा या पात्रांच्या द्वारे व्यक्त होते. त्या नाटकात रमा हवी होती हे खरं, पण तिचं काय करावं हे लेखकाला कळलेलं नाही. ती आपली असते आणि केवळ लेखकाच्या भावुकतेचं दर्शन घडवते. भल्याकाका नाटकात इन्स्पेक्टर भोसले आणि तो चोर ही पात्र व त्यांच्यावर येणारे प्रसंग या भावुकतेतूनच निर्माण झालेले आहेत. ‘ घरटे अमुचे छान ’ मधल्या विमल व गोविंद या पात्रांचा चांगुलपणा या भावुकतेतूनच स्फुरलेला आहे. आणि त्यामुळे त्यांच्या व्यक्तिचित्रणातच उणेपणा आलेला आहे. या भावुकतेपासून पूर्णपणे मुक्त आहे ते ‘ सखाराम बाइंडर ’ हे नाटक.

पहिल्या कालखंडातल्या नाटकांतला चटपटीतपणा या दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकांत काही अंशी तेंडुलकरांनी टाळला आहे. आणि त्यामुळे ती नाटकं अधिक सकस झाली आहेत. पण तो संपूर्णपणे नाहीसा झालेला नाही. घाशीराम कोतवाल नाटकाच्या स्वरूपाची तो सुसंगत असल्यामुळे, त्यात तो दोषास्पद झालेला नाही. पण इतर नाटकांचे संवाद, घटना, पात्रे यांत तो कमी-अधिक प्रमाणात आहे. ‘ घरटे अमुचे छान ’ या नाटकातले प्रसंग व गोविंदसारखे पात्र या चटपटीतपणातूनच, निर्माण झालेली आहेत. ‘ गिधाडे ’ हे नाटक चटपटीतपणानंच सावरत पुढे ढकललेलं आहे. ‘ भाऊ मुरारराव ’ ह्या नाटकाचं एकंदर स्वरूपच चटपटीत आहे. अशी अधिक उदाहरणं देता येतील. परंतु तेंडुलकरांच्या नाटकातल्या फिल्मीपणाच्या संदर्भात या गोष्टींचा उल्लेख झालेला आहे. खरं म्हणजे फिल्मीपणा आणि चटपटीतपणा हे पुष्कळसे एकरूपच आहेत. त्यामुळे या चटपटीतपणाचं येथे अधिक

विस्तारानं दिग्दर्शन करण्याची आवश्यकता नाही.

तेंडुलकरांच्या अनुभवविश्वाचं स्वरूप आणि त्यांची अनुभव घेण्याची पद्धती यांचा आपण आतापर्यंत विचार केला. आता या अनुभवांचा आविष्कार कसा झाला आहे ते आपल्याला पाहायचं आहे. पहिला प्रश्न उपस्थित होतो तो असा की, ह्या अनुभवांना जे नाटचरूप प्राप्त झालं आहे, ते त्यांच्या प्रकृतीशी सुसंगत आहे का ! या प्रश्नाला दुहेरी उत्तर द्यायला हवं. मराठी नाटकांनी नवीन रूप धारण करण्यापूर्वी जे अत्रे-रांगणेकर युग मराठी नाटचसृष्टीत होतं, त्या कालखंडात काही विशिष्ट प्रकारचे विषयच काही विशिष्ट प्रकारे नाटकांच्या द्वारे व्यक्त होत असता मराठी नाटक त्या काळात बव्हंशी बॉक्स सीनमध्ये आणि सांसारिक समस्यांत अडकलेलं होतं. कथानकाची काही विशिष्ट प्रकारची रचना असावी, त्याचा काही विशिष्ट प्रकारे विकास व्हावा, असा तेव्हा संकेत होता. नवीन स्वरूपातल्या मराठी नाटकानं हे संकेत मोडले आणि जे अनुभव पूर्वी कथा-कादंबऱ्यांच्या अगर काव्याच्या द्वारे व्यक्त होत असत ते नाटकाच्या द्वारे व्यक्त होऊ लागले. हा जो बदल झाला त्याला तेंडुलकरांनी महत्त्वाचा हातभार लावला. त्यामुळे साहजिकच त्यांची अनेक नाटकं वाचताना असं वाटतं की अरे, हा तर कादंबरीचा विषय आहे. असं वाटावं यात काही गैर नाही. उलट ही गोष्ट कौतुकास्पदच आहे.

परंतु त्याचबरोबर असंही अनेकदा वाटतं की, तेंडुलकरांनी हे नाटक लिहिलं आहे खरं. परंतु हे नाटक वाटत नाही. नाटक म्हणून यात फिकेपणा आहे. जे निवेदन म्हणून चांगलं वाटलं असतं ते नाटक म्हणून फिकेपणानं इथे आपल्या-समोर आलं आहे. विशेषतः पहिल्या कालखंडातली त्यांची काही नाटकं वाचताना हे विशेष वाटतं. उदाहरणार्थ, ' मी जिंकलो, मी हरलो ', ' मधल्या भिंती ' ही नाटकं. त्याचप्रमाणे असंही अनेकदा वाटतं की या अनुभवांवर नाटक लिहायचं असं तेंडुलकरांनी ठरविल्यामुळे, त्यांच्या स्वरूपात कृत्रिमता आली आहे. नाटक म्हणून ते परिणामकारक व्हावं म्हणून काही प्रसंग उगीचच, ओढून ताणून त्यात आणले आहेत. ' कावळ्याची शाळा ' या नाटकात विनोद साधण्यासाठी असा प्रकार झालेला आहे. दुसऱ्या कालखंडातल्या नाटकात असा प्रकार कमी प्रमाणात आढळतो. पण तो अगदीच आढळत नाही असं नाही. एकंदरीत नाटक आणि तेंडुलकरांचे अनुभव यांचं सूत पुष्कळ दिवस जमलंच नाही.

नाटक अनेक रूपं धारण करू शकतं याची जाणीव नवनाटचानंच मराठीत आणली. आणि या गोष्टीलादेखील तेंडुलकरांनी आपल्या परीनं बराच हातभार लावला. ' सरी ग सरी ' हे नाटक तमाशाच्या वळणाचं आहे. ' घाशीराम कोतवाल ' हे नाटक संगीत नृत्यमय आहे. ' जस्मा वोडन ' नावाचं एक गुजराथेतल्या भंवई या नाटचप्रकारावर आधारलेलं नाटक मागे कमलाकर सोनटक्के यांनी मुंबईत

केलं होतं. त्याच नाट्यप्रकाराचा अगदी वेगळा आणि यशस्वी उपयोग 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकात केलेला आहे. नाटकातल्या एका पात्रानंच सूत्रधाराचीही भूमिका करायची ही क्लृप्ती 'अशी पाखरे येती' या आधारित नाटकात वापरलेली आहे. 'दंबद्वीपचा मुकाबला' या नाटकात एका काल्पनिक, पौराणिक कथानकाच्या आधारे आजच्या परिस्थितीवर भाष्य केले आहे आणि ते करताना गद्य संवाद आणि कोरसच्या स्वरूपाच्या पद्यमय निवेदनाचा उपयोग केलेला आहे. भास, स्वप्न यांचा उपयोगही अनेक नाटकांत विपुलतेनं केलेला आहे. त्याचप्रमाणे नाटकाचे दृश्यांत तुकडे न पाडता ते प्रवाहीपणानं रंगभूमीवर दाखवता येईल अशा प्रकारे नाटक लिहिण्याचा प्रयत्नही तेंडुलकरांनी केलेला आहे. ज्या प्रकारची दृश्यं पूर्वी नाटकात अस्पृश्य मानली जात होती, त्या प्रकारची दृश्यं 'सखाराम बाइंडर'सारख्या नाटकात त्यांनी दाखवली आहेत. नाटकात नाटक असा काहीसा प्रकार 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' या नाटकात आहे.

नाटकाला ही जी अनेक रूपं आज प्राप्त झाली आहेत, त्याचं श्रेय 'रंगायन'सारख्या नवे प्रयोग करणाऱ्या नाट्यसंस्थांना किती आणि तेंडुलकरांसारख्या नाटककारांना किती हा एक विवाद्य प्रश्न आहे. त्याचप्रमाणे हे कार्य एकट्या तेंडुलकरांनी केलं असंही आपण म्हणू शकणार नाही. इतर अनेक नाटककारांनी या कार्याला हातभार लावला.

पण आपल्याला रस आहे तो मुख्यत: या श्रेयाच्या विभागणीत नाही. हे जे काही रचनेचे नवे प्रयोग तेंडुलकरांनी केले आहेत, ते अनुभवाच्या यथार्थ अभिव्यक्तीला किती उपयुक्त ठरले आहेत ते आपल्याला पाहायचं आहे. त्या दृष्टीनं 'घाशीराम कोतवाल' हे नाटक अत्यंत यशस्वी झालं आहे असं म्हणावं लागेल. 'अशी पाखरे येती' आणि 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' या नाटकांनादेखील जी विशिष्ट रूपं दिलेली आहेत ती त्यातले अनुभव प्रभावीपणे व्यक्त करण्यासाठी उपयुक्त आणि आवश्यक आहेत. अर्थात इथे तेंडुलकरांना श्रेय देताना ही नाटकं आधारित आहेत हे आपण विसरू शकत नाही. 'सरी ग सरी' हे नाटक मात्र या दृष्टीनं पुष्कळसं अयशस्वी झालेलं आहे असंच आपल्याला म्हणावं लागेल. त्यात आजच्या मध्यमवर्गीय जीवनाचं चित्र तमाशातल्या कृष्ण, पेंद्या वगैरे पात्रांच्या द्वारे आणि एकंदर तमाशाच्या धाटणीनं करण्याचा प्रयत्न केला आहे; पण त्यामुळे मध्यमवर्गीय जीवनाचं चित्रण अधिक खुलत नाही अगर प्रभावी होत नाही. उलट तमाशाचं रूपच पुढे बेचव झालं आहे. तमाशातल्या वगाला अमक्या एक प्रकारचं, अमकी एक गुंतागुंत असलेलं कथानक झेपतं. 'सरी ग सरी'चं कथानक आणि त्यातली गुंतागुंत या गोष्टी तमाशाच्या बांधणीला झेपणाऱ्या नाहीत. 'दंबद्वीपचा मुकाबला' या नाटकात आजच्या राजकीय समस्यांवर पुराणकथेच्या आधारे भाष्य

करण्याचा प्रयत्न फसला आहे. ते भाष्य तर प्रभावी झालेलं नाहीच; पण पुराणकथा मात्र बोजड आणि किचकट झाली आहे. 'भल्याकाका' नाटकातली भासदृश्यं एकंदरीत ठीक आहेत, पण 'घरटे अमुचे छान' या नाटकातली ती दृश्यं मात्र नाटकी वाटतात. नाटक चढवण्याचा तो एक अयशस्वी प्रयत्न आहे असं वाटतं. 'चिमणीचं घर होतं मेणाचं' या नाटकातले मुनीदेखील फारसं काही साधत नाहीत.

तेंडुलकरांची भाषा साधी, सोपी आणि प्रवाही आहे. लिहिताना ते अडखळत नाहीत. त्यांना जे सांगायचं आहे ते सांगताना त्यांना प्रयास पडताहेत असंही वाटत नाही. एक विशिष्ट प्रकृतीचा विनोद ते सहजगत्या साधतात. त्याचप्रमाणे नाजूक भावना ते व्यक्त करू शकतात. त्यासाठी आवश्यक तेवढी काव्यात्मकताही त्यांच्याजवळ आहे. त्याचप्रमाणे प्रसंगानुरूप, पात्रानुरूप वेगळी रूपंदेखील त्यांची भाषा धारण करू शकते.

परंतु त्यांच्या भाषेत काही उणिवादेखील आहेत. एक म्हणजे ते फार लिहितात. एखाद्या पात्राची मन:स्थिती अगर प्रतिक्रिया परिणामकारकतेनं व्यक्त करण्यासाठी जितकं लिहिलं पाहिजे, त्याहून अधिक लिहितात. त्यांच्या नंतरच्या कालखंडातल्या नाटकांत हा दोष कमी प्रमाणात आहे. पण तेथेही तो आहे. घरटे अमुचे छान', 'भाऊ मुरारराव' या नाटकांत तर तो विशेष प्रमाणात जाणवतो. भाषेला स्वत:चं एक वजन असतं. ती आपल्या पोटात पुष्कळसं कोंडून ठेवते; एखाद्या वाक्यात खूपसं सूचित करते याची तेंडुलकरांना तितकीशी जाणीव दिसत नाही. त्यामुळे ते आपलं लिहीत सुटतात. जितकी भावना तीव्र. जितका प्रसंग अधिक नाटचपूर्ण तितकं अधिक लिहितात. या अधिक लिहिण्याच्या भरात ते आशय पातळ तर करतातच; पण नको ते लिहितात. न पटणारी कारणमीमांसा करतात, पात्राच्या मन:स्थितीचा तोल बिघडवून टाकतात. 'शांतता ! कोर्ट चालू आहे' या आधारित नाटकांतदेखील त्यांनी असा प्रकार केला आहे.

निवेदन आणि संवाद यात मूलभूत फरक आहे याची जाणीवही त्यांना उशिरा झाली असावी. कारण त्यांच्या पहिल्या कालखंडातल्या नाटकातले संवाद हे पुष्कळदा निवेदनासारखे वाटतात. त्याचप्रमाणे चलाख शाब्दिक झटापटींचंही त्यांना आकर्षण वाटतं. अशा झटापटी म्हणजे नाटच असा त्यांचा गैरसमज सुरुवातीच्या काळात होता. आणि नंतरच्या काही नाटकांतही तो आढळतो. या झटापटींच्या नादात त्यांचे संवाद उगीचच वाहवत जातात, आणि मग प्रसंगातलं नाटचच बेगडी वाटायला लागतं. 'श्रीमंत' नाटकात असा प्रकार बराच होतो.

तेंडुलकरांची विचार करायची शक्ती एकंदर मर्यादितच आहे. पण समाजाविषयींचं, मानवी जीवनाविषयींचं वगैरे सत्य सांगण्याचा ते अनेकदा प्रयत्न करतात.

त्यासाठी त्यांची पात्र मोगली भाष्यं करतात. त्यांच्या कथावस्तूत जो काही वजनदारपणा असतो तो कमी होतो.

तेंडुलकर एक विशिष्ट प्रकारचा विनोद चांगला करतात असं मी आधीच म्हटलं आहे. पण प्रत्येक विनोदाचा काही एक आवाका असतो. तो अमक्या एका प्रमाणातच ताणता येतो. तेंडुलकरांना या गोष्टीचं भान राहत नाही. आणि ते विनोद पिंजत राहतात. ' कावळ्याची शाळा ' हे नाटक याचं उत्तम उदाहरण. पण इतर अनेक नाटकांतही हा प्रकार झालेला आहे. त्याचप्रमाणे एका विशिष्ट दर्जाची काव्यात्मकता त्यांच्याजवळ असती तर खानोलकरांच्या काव्यात्मकतेत जी ताकद आहे. तिला जो दर्जा आहे तो तेंडुलकरांच्या काव्यात्मकतेला नाही.

अखेर प्रश्न असा येतो की तेंडुलकरांनी मराठी नाटकाला आणि साहित्याला काय दिलं ? जी. ए. कुलकर्णी आणि खानोलकर यांच्या तोलामोलाचे ते लेखक आहेत का ?

' सखाराम बाइंडर', ' घाशीराम कोतवाल ', ' अशी पाखरे येती ' आणि ' शांतता ! कोर्ट चालू आहे ' ही तेंडुलकरांची चार नाव घेण्याजोगी नाटकं. यांपैकी ' अशी पाखरे येती ' आणि शांतता कोर्ट चालू आहे ' ही नाटकं आधारित आहेत. तेव्हा त्यांच्याबाबतीत तेंडुलकरांना किती श्रेय द्यायचं हे ठरवणं कठीण आहे; पण इतकं मात्र खरं की त्यांच्या आधारावर त्यांना एक मोठा कलावंत असं आपण मानू शकत नाही. पुन्हा ती त्यांची नाटकं स्वतंत्र असती तरी मराठीतल्या उत्कृष्ट नाटकांत त्यांची गणना करता आली असतीच असे म्हणता येत नाही. ' घाशीराम कोतवाल ' हे नाटक इतिहासाचा विपर्यास करणार आहे हा त्याचा मोठाच दोष. पण तो वजा केला तर त्या धाटणीचं ते एक उत्कृष्ट नाटक आहे असं आपल्याला म्हणावं लागतं. पण अशा प्रकारचं नाटक ' सवाई माधवरावांचा मृत्यू ' अगर 'एकच प्याला ' यांच्या पंक्तीला बसू शकत नाही. ' सखाराम बाइंडर ' हे नाटक मात्र एक वेगळ्याच कोटीतलं, उत्कृष्ट नाट्यकृतींच्या पंक्तीला बसण्याच्या लायकीचं आहे. ' बेबी ' या नाटकातही तेंडुलकरांनी एक मोठा प्रयत्न केला आहे. पण तो यशस्वी झालेला नाही तेव्हा ' सखाराम बाइंडर ' हे एकच नाटक श्रेष्ठ नाटकांच्या मालिकेत बसण्याच्या पात्रतेचं आहे. हे एकच असं नाटक तेंडुलकरांनी लिहावं, त्याची चाहूलही त्यांच्या अन्य लेखनात लागू नये याचं आश्चर्य वाटतं.

मात्र ' सखाराम बाइंडर ' हे नाटक हिशेबात घेऊनदेखील तेंडुलकर हे जी. ए. कुलकर्णी अगर खानोलकर यांच्या तोलामोलाचे लेखक आहे असं आपण म्हणू शकत नाही.

मराठी नाटकात समाजचित्रण पूर्वीपासून होत आलेलं आहे. तेंडुलकरांच्या समकालीनांनी देखील ते केलेलं आहे. तेव्हा या बाबतीत तेंडुलकरांचं वैशिष्ट्य असं

काही म्हणायचं असेल, तर जुलमी, सुखासीन, अधःपतित सत्ताधारी वर्गाचं त्यांनी एका विशिष्ट प्रकारे चित्रण केलं, हे चित्रण करण्यात सामाजिक शक्ती व समाजातील बदल यांचं विशेष मूलगामी असं दर्शन त्यांनी घडवलं आहे असं आपण म्हणू शकत नाही. त्यांनी केलेलं चित्रण काहीसं साचेबंदच आहे. ते साचेबंद कसं नसावं याचं उत्कृष्ट उदाहरण म्हणजे ' वॉट अँड पीस ' ही कादंबरी.

मराठी नाटकाच्या स्वरूपात जे अनेक फेरबदल झाले त्यांना तेंडुलकरांनी त्यांनी हातभार लावला; पण हे कार्य करण्यात त्यांनी पुढाकार घेतला, या फेरबदलांचे स्फूर्तिस्थान ते होते असं आपण म्हणू शकत नाही. आणि आजच्या तथाकथित प्रायोगिक रंगभूमीशी त्यांचं नातं काहीसं दूरचं आणि अप्रत्यक्ष स्वरूपाचं आहे. मराठी रंगभूमीवर अस्पृश्य समजली जाणारी दृश्य त्यांनी दाखवली खरी; पण तसंच ते इतरांनीही केलं. आणि खरं पाहिलं तर कामकंडूचं रंगभूमीवर दर्शन घडविण्यात त्यांनी फारसं यश मिळविलं नाही.

असं हे तेंडुलकरांचं साहित्यिक कर्तृत्व. त्यांचा जो गाजावाजा झाला अगर त्यांना जे श्रेय मिळालं त्यामानाने ते तोटकं वाटतं.

चिं. त्र्यं. खानोलकर : काव्यात न मावणारा कवी

एखाद्या कवीनं कथा, कादंबऱ्या आणि नाटकंदेखील विपुलतेनं लिहावी असं क्वचितच घडतं. म्हणजे कवी कादंबऱ्या आणि नाटकं लिहीत नाही, अशातला भाग नाही. पण बहुधा तो मुख्यत: कवीच असतो आणि तो कर्तृत्वाची उंची गाठतो तो कवी म्हणूनच. पण चिं. त्र्यं. खानोलकरांनी मात्र आपल्या अकाली संपलेल्या आयुष्यात या तीनही क्षेत्रांत विपुल लेखन केलं. इतकंच नव्हे तर प्रत्येक क्षेत्रात त्यांनी निर्मिलेल्या साहित्यकृतींनी अनेकांचं लक्ष वेधून घेतलं. त्यांच्याकडून वाहवा मिळवली. प्रत्येक क्षेत्रात त्यांनी विशेष असं काही केलं आहे, अशी भावना निर्माण केली. कित्येक तर त्यांच्या या कर्तृत्वानं भारून गेले.

अशा या लेखकाच्या समग्र साहित्यिक कर्तृत्वाचं रसग्रहण आणि मूल्यमापन करणं हे अवघड काम आहे. त्याचप्रमाणे ते रसिकाला आव्हान देणारंही आहे. कारण त्यांच्या वाङ्मयीन प्रेरणा, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विविध पैलू वेगवेगळ्या साहित्यप्रकारांत कोणत्या प्रकारे व्यक्त झाले, प्रत्येक साहित्यप्रकारात त्यांनी काय वेगळं साधलं, या सर्व वाङ्मयीन कर्तृत्वाला एकत्र जोडणाऱ्या रेषा कोणत्या, विविध क्षेत्रांतील त्यांच्या निर्मितीतून काही एक संकलित आकार निर्माण होतो का, इत्यादी प्रश्नांची उत्तरं शोधणं सोपं नाही. आणि तरी ती शोधावी अशी ओढ रसिकाला अपरिहार्यपणे वाटते.

हा प्रयत्न करताना त्यांच्या प्रत्येक क्षेत्रातल्या निर्मितीचं मी स्वतंत्रपणे विवेचन करणार आहे. आणि तसं करताना या विविध प्रकारच्या निर्मितीत त्यांचं व्यक्तिमत्त्व वेगवेगळ्या स्वरूपात कसं व्यक्त झालं, ते तपासणार आहे. तसं करताना या विविध क्षेत्रांतल्या निर्मितींना जोडणारे, एकत्र गुंफणारे धागेदोरे आहेत का, त्यांना जीवनरस पुरवणाऱ्या धमन्या त्याच आहेत की वेगवेगळ्या आहेत याचाही

शोध अर्थातच घ्यावा लागेल.

हे करताना मी स्वतःच्या सोईसाठी काही मर्यादा आखून घेतल्या आहेत. खानोलकरांनी लघुनिबंध व लघुकथादेखील लिहिल्या आहेत, परंतु त्यांचा विचार या लेखात मी करणार नाही. त्याचप्रमाणे खानोलकरांनी विविध क्षेत्रांत निर्मिलेल्या सर्वच साहित्याचं रसग्रहण करणंही मला शक्य होणार नाही. त्यांच्या काही वेचक कृतींच्या संदर्भातच हे विवेचन मी करणार आहे.

खानोलकरांची कविता

खानोलकरांच्या कवितांतले अनुभव काही विशिष्ट वस्तूंशी, घटनांशी व निसर्गाच्या आणि परिस्थितीच्या रूपाशी निगडित आहेत. त्यांची सुरुवातीला नोंद करणे, त्यांच्या अनुभवविश्वाचं स्वरूप समजण्याच्या दृष्टीनं उपयुक्त ठरेल.

बहुतेक कवींच्या अनुभवांप्रमाणेच खानोलकरांचे अनुभव निसर्गाच्या विविध घटकांशी व स्वरूपांशी निगडित आहेत. कोकणातल्या त्यांच्या गावी त्यांनी निसर्गाची जी रूपं पाहिली तीच प्रामुख्यानं त्यांच्या कवितेत आपल्याला आढळतात. शिलपस्थ दर्यामधली शुभ्र शिडे, माळावर झुरणारी काजव्यांची रात, हिरव्याशा गवतातली हळदिवी फुले, खोल तमातली बधिर चांदणी, जुईची शुभ्र मिजास, मुके क्षितिज, ढोलीत वसलेला कावळा, शिडे फाडायला गर्जणारे वादळ, पांगाऱ्याची विझलेली फुले, पिकलेल्या आंब्यावरचे खारीचे व्रण, दूरची कोल्हेकुई, मृगातला कोरडाकोरडा दिवस, स्तब्धगार केळबन, लिंबिणींचा पिवळागार फळभार, मिटणारं सूर्यकमळ, खडकाआडील रेव्याची भिंत, दूरस्थ डोंगररांगा, श्रावणाची सर इत्यादी. ही यादी मी उगीचच लांबवली असं कोणाला वाटेल, पण या गोष्टींची नोंद करणं कवितेचं स्वरूप समजून घेण्याच्या दृष्टीनं आवश्यक असतं.

या निसर्गाच्या सान्निध्यातलं जे मानवी विश्व आहे, तेदेखील असंच मुख्यतः ग्रामीण अगर पारंपरिक आहे. या विश्वातली प्रेयसी 'नाही कशी म्हणू तुला, माळ मला वेणी' असं आपल्या प्रियकराला सांगते. तिच्या विड्याची मिजास हिरव्या चुड्याहून धीट असते. या विश्वात 'श्रीगणेशाय'ने आरंभ करायचा रिवाज आहे. फुगड्या आणि झिम्मे, अंगाऱ्याची बोटे, गीतेच्या पुस्तकात जपलेलं खारीचं शेपूट, धूपदाणीतला धूर, राऊळातली घंटा, फुलांची परडी, नुसताच हलणारा झोपाळा, सनईचे सूर, गाथन घेऊन आडमेरेने जाणारी मुलगी, लेकी-सुनांनी गजबजलेला संसार ह्या सर्व गोष्टी या मानवी विश्वाचा भाग आहेत.

खानोलकरांनी आपल्या गावी पाहिलेली निसर्गाची, मानवी जीवनाची रूपं जशी त्यांच्या कवितेत अवतरतात त्याप्रमाणेच काही मनोनिर्मित अगर सांकेतिक प्रतीकांच्या, वस्तूंच्या अगर दृश्यांच्या आधारेदेखील त्यांची कविता साकार होते.

सर्वच लेखकांच्या बाबतीत हे घडत असतं परंतु सर्वसाधारणपणे कवीच्या बाबतीत हे विशेष प्रमाणात होतं. असं झालं म्हणजे खानोलकर सोन्याच्या काट्यांचं कुंपण जपताना आढळतात, राधा आणि कान्हा अर्थातच त्यांच्या कवितेत अनेक संदर्भात वावरतात, अंधाराला हजार मोरांच्या पिसाऱ्याचं रूप प्राप्त होतं, उंटाच्या पोटातली डुगडुग त्यांना ऐकू येते, कशासाठी तंबू ठोकून कुठेतरी उतरायचं असा प्रश्न ते विचारतात, त्यांच्या कवितेत पुन:पुन्हा आढळणारा ओला पक्षी अगर दूरचा तो रानपक्षी हे देखील असे मनोनिर्मितच. त्यांच्या कवितातला तो किरमिजी मेघ, उष्टे अगर रिते पेले, गवाक्षे, तो एक वृद्ध माळी, सारे रान पेटवणारा विजेचा लोळ ह्या गोष्टी देखील त्याच जातकुळीच्या.

या वस्तूंच्या, दृश्यांच्या व प्रसंगांच्या जोडीला, त्यांतच मिसळलेली अशी एक संपन्न प्रतिमासृष्टी आहे. ह्या गोष्टी आणि ती प्रतिमासृष्टी यांना वेगळं काढणं तसं वेडेपणाचंच आहे, परंतु विवेचनाच्या सोयीसाठी केलेला तो एक तात्पुरता भेद आहे. या प्रतिमासृष्टीत पायवाटेची अडाणी नागमोडी वक्रता देहास वेढे देते. प्रेयसीचे सतेज चक्षू जहागिरदाराच्या तोऱ्यात मिरवतात. मांजरी स्पर्शाळूपणे पाहते. सायंकालीन गाणेही किरमिजी नि:स्तब्धता धारण करते. उजाडणारा प्रत्येक दिवस आकाशाच्या गर्भपातासारखा असतो. चामडीच्या गाभ्यात एक गाणे अनंत वर्षे नागरून पडलेले असते. हुरहुरत्या डोळ्यांत गाव बुडून गेलेले असते. अशी कितीतरी उदाहरणे देता येतील; पण या संपन्न प्रतिमासृष्टीचा आपल्याला पुढे स्वतंत्रपणे विचार करायचाच आहे. म्हणून तिचा थोडासा परिचयच येथे करून दिला आहे.

खानोलकरांच्या या ग्रामीण पारंपरिक जीवनाशी व कवितेशीही निगडित असलेल्या सृष्टीच्या जोडीला त्यांच्या काही कवितांत शहरी व मर्ढेकरी काव्याशी निगडित अशा वस्तू, दृश्ये इत्यादींचे चित्रणही आपल्याला आढळते. या शहरी विश्वात खूप खूप बायका झकासपैकी हिंडतात. काळोखात पुलाखाली दोघेजण कवीला सुरा दाखवतात, अटकलेल्या मशीनेखाली काळीशार बांगडी झरझर, झरझर गरगरत राहते. पावसाळ्यात शेजारच्या नाल्याला पूर आल्यावर सगळा संसार तरंगू लागतो आणि संसार करणारं कुटुंब बापडं खाटेवर बसून राहतं. पोलादाच्या थरकामासारखा काळोख शहरावर उतरतो आणि चहूबाजूला पसरतो. कुत्रा कान फडफडावून तंगड्यांवर मान टाकून बसतो. टंकलेखनी नखांची फुलपाखरे होतात. कानाच्या भोकाशी फक्त फोन लावायचा अधिकार सेवेकऱ्याला असतो. सडून उरलेल्या स्तनामधून आई मुलाला पान्हा पाजते. एका देहाला हजार मिठ्या झडपतात. दैवगतीने माकडांना शिक्षा प्राप्त होते आणि वांझ कुब्जापण फळाला येते. एक खुर्ची जांभईप्रमाणे रिकामी असते. या शहरी, मर्ढेकरी विश्वात बरगड्या

काळ्या ओकाऱ्या वगैरे परिचित गोष्टी अर्थातच आहेत, पण या विश्वात खानोलकर फारसे रमलेले दिसत नाहीत. ते त्यांना आणि त्यांच्या कविप्रकृतीला परकेच होते. त्यात त्यांनी एक फेरफटका मारला आणि पल्याडच्या रानपक्ष्याचा शोध घेत ते पाऊलवाटेनं निघून गेले. त्या वाटेवरची चिकणमाती जन्मभर त्यांच्या पायांना घट्ट चिकटलेली होती.

या विविध वस्तूप्रतीकादिकांच्या आश्रयानं खानोलकरांच्या कवितेत व्यक्त झालेले अनुभव विविधतेत नटलेले आहेत, भावनांच्या अनेक सच्च्या सुरावटींनी झंकारणारे आहेत. उत्तर नसलेले प्रश्न ते विचारतात, न उलगडणारी कोडी मांडतात, सहजगत्या मूलगामी तत्त्वचिंतन करतात.

प्रीतीतून, प्रेयसीशी झालेल्या आणि न झालेल्या गाठीभेटीतून उद्‌भवलेल्या अनुभवांनी खानोलकरांच्या पुष्कळशा कविता व्यापल्या आहेत. या कवितांत प्रेयसी अनेक स्वरूपात अवतरते. कधी ती खिडकीवरचा पडदा लोटून आणि थरथरत्या वातींचा हुंदका उरात दडपून हट्टीपणानं उभी असते. तर कधी रात्रीच्या वेळी ती एकटी, अंगचोरटी अंगणातल्या चाफ्याखाली उभी असते. पुन्हा तिचं हेच रूप त्यांच्या कवितेत कायम राहत नाही. वेगवेगळ्या रात्री ती वेगवेगळी रूपं धारण करते. त्यातल्या एका रात्री तर उभ्या घरावर सर्व रात्रभर सर कोसळत राहते. एकदा ती नुस्तीच असते. तिचं मन नुस्तं नुस्तं निळं तुडुंब असतं. त्यात उन्हा-पावसाचं वारं नसतं. एक पतिव्रता झोपलेला बाळ मांडीवर घेऊन रात्रीच्या वेळी प्रतीक्षा करीत असते. बाहेर वाऱ्यानं पान पडलं तरी ती लगबगीनं दार उघडायला येते. सहजपणे हृदयानं रचलेलं आणि दोघांनीही म्हटलेलं गाणं मागे ठेवून एक कुठे अदृश्य झालेली असते आणि त्याची प्रियकराला आठवण आली की अंतर्बाह्य एकटेपणा दाटून येतो. ओले घाव जसे अनगार डोळं हाच कोण्या प्रेयसीचा मिण-मिणता शिणगार असतो. तर दुसरीच्या डोळ्यांतील लकाकीत पावसाळी उन्हानं निथळणारं देवालय उभं असतं. एक अगदी परकी झालेली असते. 'अच्छा... येईन पुन्हा केव्हातरी... केव्हातरी ठेवू का या इथे कोन्यात एकतारी' असं विकलपणे बोलून प्रियकर तिचा निरोप घेतो. तरी ती मात्र काहीच बोलत नाही. असाच अनुभव आलेला आणखी एका कवितेतला प्रियकर म्हणतो :

आता तिकडे तिच्या घराचे दार
बंद इतक्यात झालेही असेल
आणि अंगावरील वस्त्रासारखाच
शेतात काळोख उतरला असेल

'नक्षत्रांचे देणे' या त्यांच्या संग्रहाच्या शेवटी ज्या गझला आहेत त्यात तर प्रीतीची आणि प्रेयसीची इतकी विविध आणि हृदयंगम रूपे खानोलकरांनी चित्रित

केली आहेत की त्यांपैकी कोणत्या रूपांचा उल्लेख करावा तेच कळत नाही. एका गझलीत दोघा प्रेयसींची कथा आहे. 'एक लाजे ओढणी घे, एक उघडी चांदणी' अशा त्या दोघींच्या विभिन्न वृत्ती आहेत. दुसऱ्या एकीला उद्देशून कवी म्हणतो :

या टपोऱ्या अक्षरांच्या पोर तू पत्रातली
नागमोडी वक्र भाषा ही नव्हे सत्रातली

दुसरी एक प्रियकरानं अव्हेरलेली आहे. ती म्हणते :

नाव तुमचे घेत रावा, लगबगी मी येतसे
येथ झोपाळाच नुस्ता मंद राही हालता

आणखी एका प्रेयसीच्या प्रीतीला आता एक स्थैर्य, पूर्णत्व आणि प्रौढत्व आले. आपल्या प्रियकराला ती सांगते :

पौणिमा उधळू निघाल्ये सर्व रे सोळा कला
मी न आता राहिल्ये रे पूर्वीची ती चंचला.

प्रेयसीची आणि प्रीतीची अशी विविध रूपं खानोलकरांच्या अनुभव-विश्वाचा मोठा भाग व्यापून राहिलेली आहेत. त्या अनुभवातील अवखळपणा, खट्याळपणा लहरीपणा, निरागसता, चावट धिटाई, हुरहुर, आर्तता, विषण्णता, आनंदोत्सव अगर अतीतनेची भावना त्यांनी तद्रूपतेनं चित्रित केली आहे.

प्रत्येक संवेदनाक्षम मनुष्य जीवनाच्या स्वरूपाविषयी अपरिहार्यपणे चिंतन करीत असतो. आणि ते करताना त्याला कधी त्यातला विस्कळीतपणा, कधी उजाड-पणा, कधी निरुत्तर करणारी प्रश्नचिन्हं तर कधी कधी त्याचा अफाटपणा जाणवतो. कधी त्याच्या भीतिदायक, वादळी स्वरूपाचं दर्शन घडतं तर कधी त्याच्या चेटूक करणाऱ्या सौंदर्यानं तो मंत्रमुग्ध होतो. चीड आणणारा अन्याय, नियतीची निष्ठुर गती, पुनर्निर्मितीची अप्रतिहतपणे चालणारी प्रक्रिया, ओंगळ विद्रुपता यांचा त्याला अनेकदा प्रत्यय येतो आणि कधी त्यातून झुळझुळ वाहणारे प्रेमाचे, आपुलकीचे झरे त्याच्या मनाला दिलासा देतात. जीवनाची ही विविध रूपं खानोलकरांनी आपल्या कवितेतून व्यक्त केली आहेत.

मुंग्यांची रांग या कवितेत दर्शन घडतं ते निरुत्तर करणाऱ्या प्रश्नाचं. ते म्हणतात :

ही ढगांची रांग, वरचे रंग,
रंगापल्याड क्षितिज, मग तवंग
ती आपल्या डोळ्यांची मर्यादा
पुढे देवांचे राज्य. 'श्रीरंग', श्रीरंग.
हसावे का थोडे ? मग थंकावं.

मानवी जीवनाच्या क्षुद्रतेची जाणीव दुसऱ्या एका कवितेत व्यक्त होते ती अशी :

एक इवलासा कुठलाही जीव.
त्याचे रडणे-कढणे.
उसासे हे सगळे मिळून शेवटी काय ?
एखाद्या रमणीय गोष्टीतल्या कारंजामारखे स्वप्न
त्या जीवाचे;
पण एका इवल्याशा जीवाला
हिशेबात धरतोय का एक प्रचंड सागवानी राक्षस !

जीवनातल्या व्यथांचा, कष्टांचा अर्थ काय असा प्रश्न त्यांना पडतो आणि त्यातून खालील ओळी स्फुरतात :

कुणासाठी कुणासाठी, कशासाठी, कुठवर
रेटायचा ऐसा गाडा इमानाने जन्मभर ?
....
प्रश्न नव्हे पतंग अन् खेचू नये त्याची दोरी
आणि खेचली तरीही मिटेल का चिंता सारी ?

माणसाच्या एकलेपणाची जाणीव आणि त्याच्या जीवनाच्या अर्थ लावण्याच्या प्रयत्नातील निरर्थकता त्यांच्या कवितेत व्यक्त होते ती अशी :

तो मेला तेव्हा अगदी एकटा होता.
तो जगला तेव्हांही पुन्हा एकट्यानेच.
....
तो जगला आणि मेला या वाक्यांत
फार तर शब्दांचा पेंढा भरता येईल; पण
त्यापुढे पूर्णविराम देण्याचा अधिकार
त्या सेतुबंधाभोवतीच्या सागरालाच आहे.

जीवनाचा अर्थ काय हा प्रश्न अगदी साधेपणानेही खालीलप्रमाणे त्यांच्या कवितेत व्यक्त होतो :

पाण्या रे पाण्या,
तू कुठे धावतोस ? कसा ? कुणासाठी ?

जीवनाच्या विस्कळीतपणाचं दर्शन त्यांच्या 'ही दोन बकरीची पोरे' या कवितेत घडते. त्या कवितेत परस्परांशी ज्यांचा कोणताच संबंध जोडता येत नाही असे अनुभव एकत्र केलेले आहेत.

या विस्कळीत जीवनाच्या कोपऱ्यात एक इवलंसं भरलं घर आपल्या भरले-

पणाच्या गर्वात नांदत असतं.

घरादारा गर्व
गर्व तुळशीचा
तुळशीला गर्व
वाती रांगोळीचा
रांगोळीला गर्व
सवाष्ण हातांचा,

....

ओटीवर हले
झोपाळा कड्यांचा.
ओशाळला राजा
चौदा चौकड्यांचा.

जीवनाच्या या विविध रूपांचं दर्शन घेताना कधी कधी मन एका अतीत अवस्थेत पोहोचते आणि मग खालील ओळी स्फुरतात :

दुःख ना आनंदही अन् अंत ना आरंभही
नाव आहे चाललेली कालही अन् आजही.
मी तसा प्रत्यक्ष नाही, ना विदेशी मी जसा,
मी नव्हे की बिंब माझे, मी न माझा आरसा.

मानवी जीवनाचा ओंगळपणा, विद्रूपता आणि अन्याय जाणवतात ती मुख्यत: आजच्या समाजजीवनाच्या संदर्भात. या जीवनात कासेची लंगोटी देणारा सज्जन मार खातो. येथे सेवेकऱ्याला गळ्यातली वांती गळ्यात ठेवून पिंकदाणीतले शब्द वेचून घ्यावे लागतात. या जीवनात अशा वस्त्या असतात की जेथे माणसं गटाराच्या घाणपाण्यात न्हातात. इथे माणसांची पावले (कुष्टरोगानं) झडतात आणि तरी-सुद्धा तान्हे डोळे निळ्याभोर रानफुलांप्रमाणे हसत असतात. येथे मर्मावर मार घेत माणसं जन्माला येतात आणि प्राणापलीकडे ढुंगण जपत जगतात.

समाजजीवनाची ही अशी दर्शने घडल्यावर त्यांचे सोपे मार्क्सवादी अर्थ लावण्याची इच्छा मात्र खानोलकरांना होत नाही आणि शिरा ताणून क्रांतीचा पुकारही ते करीत नाहीत. असा पुकारा करणाऱ्यांना ते म्हणतात.

विसरू नका ! तुमच्याही डोळ्यांतील
बोबड्या चंद्राआड येईल लिंबाची फांदी,
तेव्हा तरी विसरा तुमची नेहमीची
शिळ्या भाकरीसारखी कडक ज्वलंत नांदी.

थोडे सावध असा ! हे मुखवटे आहेत !
ते कधीतरी फुटलेच तर क्षमा करा
सर्वप्रथम तुम्ही तुमच्याच चेहऱ्याला

आणि स्वत: आणि स्वत:ची कविता यांच्याविषयी कवीला कुतुहल वाटणं आणि त्यातून काव्यनिर्मिती होणं स्वाभाविक असतं. खानोलकरांनी या स्वरूपाच्या अनेक कविता लिहिल्या आहेत. अशा एका कवितेचं नाव कविता असंच आहे ते म्हणतात :

प्रेम हवंय का या कवितेचं ?
मग ते मागून मिळणार आहे का तुम्हाला ?
खूप काही द्यावं लागेल त्यासाठी.
काय काय द्याल ?
....
पण त्यासाठी तुमचे हात तुम्हाला
चांदण्याहून पारदर्शक करावे लागतील.
कराल ?
या माझ्या कवितेपासून मीही तिच्याजवळ असून
दूर असतो.
....
वाटतं की ती आताच उभीच्या उभी
निसटून जाणार आहे
दोन आर्त स्वरांच्या मधल्याच रिकाम्या स्वर्गात

आपल्या ओंजळीतली फुलं कोमजून गेली आहेत अशी जाणीव प्रत्येक कलावंताला केव्हा ना केव्हा होत असते. ती जाणीव खानोलकर व्यक्त करतात ती अशी :

कुणाला सांगू नये
याही ओंजळीत फुले होती.
....
पण पुन्हा कोमेजण्यासाठी सुद्धा
यात फुले नकोत ?

हीच जाणीव ते वेगळ्या प्रकारेही व्यक्त करतात.

धुक्याची लाटच्या लाट
पसरली वितळूनही गेली,
इथल्या झाडाच्या पानांवरून चार दवबिंदू ठिबकले,

पुनश्च झाड कोरडे उभे
पुनश्च पुनश्च
गच्च गच्च
करकचून
उभा
मी झाडावर मिटलेला बसून थवाच्या थवा

एखाद्या वेळी एखादी नवी कविता जन्माला येत असते. पण कवीला जाणवतं की आपण अपुरे पडतोय. मग तो म्हणतो,

कुठल्या कवितेसाठी न कळे
कुंठित झाले शब्द पुराणे
किरण लांबता लांबच गेले
डाळिबांतच पडून दाणे

....
विचित्र आकारांच्या आडुन
कोण हलवतो छातीवरचा
दगड नि झाडुन मोहर सारा
वेध घेतसे त्या कवितेचा

आपल्या गाण्यांची आढ्यतेने कदर न करणारे श्रोते इतर अनेकांप्रमाणे खानोलकरानांही भेटले. त्यांना उद्देशून ते म्हणतात :

ही निकामीं आढ्यता का ? दाद द्या अन् शुद्ध व्हा.

....
दाद देणे हेही गाण्याहून आहे दुर्घट
गुंफणे गजरे दवाचे आणि वायूचे घट

कधी रसिकांनी कदर न केल्यामुळे कवीची विकल अवस्था होते आणि तो विनवणी करतो.

कोणीच येइना का ? कोणी असेल का हो ?
असल्यास मैफलीला या हो, खरेच या हो
सारेच आजकाल झाल्येत पाठमोरे

....
पोलाद जाळणारी होती उरात मस्ती,
आता उठून वस्ती आम्हीच फक्त आहो

कवीला केवढी तपश्चर्या करावी लागते त्याचं दर्शन त्यांनी एका कवितेत खालीलप्रमाणे घडवले आहे :

जीभ झडली तरी जे गात असतात
शब्द शब्द शाबूत ठेवून
त्याना मरण म्हणजे एक अफवा वाटत असते
विजनांतली पानझड
एक बाळमुठीइवला पक्षी
राखून खोल झाकून ठेवते
त्यांतील फडफड त्याना ऐकू येते

असलेल्या किंवा नसलेल्या परमेश्वराला ते म्हणतात :

घे गा घडवून । हवे तसे ओठ
बाळगून घट्ट । हाती छिन्नी

'अनुप्रासलो मरणे' या कवितेत जीवनातल्या आणि काव्यनिर्मितीतल्या अपयशाची फसगतीची आणि व्यथांची चित्रे रेखाटली आहेत.

'कधी तो, कधी मी,' 'मी आणि मी,' इत्यादी कवितांत खानोलकर आपल्या दुहेरी व्यक्तिमत्त्वांची रूपं आणि परस्परसंबंध न्याहाळतात. इतर काही कवितांत आपल्या व्यावहारिक जीवनातल्या अपमानांनी, शल्यांनी, आघातांनी खंतावतात, व्यथित होतात. आणि त्यांच्या 'नक्षत्रांचे देणे' या अखेरच्या संग्रहातील शेवटच्या दोन कवितांत त्यांना मृत्यूची चाहूल लागलेली दिसते. 'सांगेल राख माझी' या कवितेत ते म्हणतात :

संपूर्ण मी तरू की आहे नगण्य पर्ण
सांगेल राख माझी गेल्यावरी जळून

....

काठास हा तरू अन् विस्तीर्ण दूर पात्र
केव्हातरी पिकून गळणे नगण्य पर्ण

'सप्रेम द्या निरोप' या कवितेतल्या अखेरच्या ओळी अशा आहेत :

बोले अखेरचे तो : 'आलो इथे रिकामा
सप्रेम द्या निरोप, वहरून जात आहे.'

एखाद्या विशिष्ट प्रसंगातून अगर दृश्यातून स्फुरलेल्या भावानुभावाचं चित्रण खानोलकरांच्या काही कवितांत आढळते. 'संध्याकाळ' या कवितेत एका 'निरर्थ' संध्याकाळचं चित्रण आहे. या वेळी

म्हाताऱ्या घोड्याच्या मनाचा एकादा
थकलेला कारकून
चव शोधीत जातो आपल्यातलीच हलकेच

'भ्रमिष्ट' या कवितेत एक भ्रमिष्ट भरमाध्यान्ही भररस्त्यावर सर्व वस्त्रे

भराभर उतरून पूर्व नागवा होतो. हा प्रसंग अर्थात काल्पनिकच असावा. ‘ कुत्रा भुंकतोय ’ या कवितेत एखाद्या लघुकथा लेखकानं रेखाटावं तसं एक दृश्याचं चित्र रेखाटलेलं आहे. ‘ घर ’ या कवितेत घरी परतणाऱ्या कवीला आपलं घर ओकं झालं आहे असं आढळून येतं. देवघरात खुंटीशी एक स्मरणी असते पण ती हातात घेऊन जप करणारी आजी मात्र गेलेली असते. ‘ पिंजरा ’ या कवितेत आजारी कवीला आपली खोली दिसते ती अशी :

टेबलावर बंद पेन मौनासारखं
घडी घातलेला ध्यानस्थ चष्मा
भिंतीवर समाधीची तस्वीर
कोन्यांत हात जोडल्याशा वहाणा

हे चित्र देखील एखाद्या लघुकथा लेखकानं रेखाटावं तसं आहे.

खानोलकरांच्या कवितेत व्यक्त होणाऱ्या अनुभवविश्वाचं दर्शन मी फार विस्तारानं घडवलं असं कोणाला वाटेल. पण मी तसं हेतुतःच केलं आहे. एक तर कवितेचं रसग्रहण करताना रसिकानं त्या कवितेत नखशिखान्त न्हाऊन निघावं, अगदी ओलंचिंब व्हावं असं मला वाटतं. आणि दुसरं असं की विस्तारानं घडवलेल्या या दर्शनामुळे मला पुढील विवेचन करणं सोईचं होणार आहे.

या अनुभवविश्वाचं पहिलं वैशिष्टय म्हणजे त्यातल्या अनुभवाचा सच्चेपणा. हा सच्चेपणा काव्यांतर्गत प्रमाणांनीच सिद्ध होतो. अनुभव सच्चा नसला म्हणजे कवितेत व्यक्त होणारी भावना आणि ज्यांच्या आधारे ती व्यक्त होते ते प्रसंग, दृश्ये अगर विचार यांचा सांधा नीट जुळत नाही, भावना आक्रस्ताळी, उगीचच चढवलेली, उबवलेली अगर उसनी घेतलेली आहे, असं वाटतं. नाटकीपणा, चमकदारपणा यांच्या आहारी कवी जातो आणि अनुभवाचा सच्चेपणा गमावून बसतो. अगर एखाद्या प्रसंगाचं निमित्त करून कवी व्याख्यानबाजी करू लागतो. आपल्या व्यथेचं अगर संतापाचं प्रदर्शन करण्याच्या प्रयत्नातूनदेखील अनुभवात नकलीपणा येतो. आणि कधी हा नकलीपणा इतर कवींचं अनुकरण केल्यामुळे निर्माण होतो.

हे सर्व धोके खानोलकरांनी अभिजात कलावंताच्या सहजतेनं टाळलेले आहेत. याची कितीतरी उदाहरणे देता येतील. ‘ मुंग्यांची रांग ’ या कवितेत एक तात्त्विक विचार आहे. पण तो आहे डोळ्यांना सहजतः जाणवलेला. ते म्हणतात :

ही ढगांची रांग, वरचे रंग
रंगापल्याड क्षितिज, मग तवंग
ती आपल्या डोळ्यांची मर्यादा
पुढे देवांचे राज्य : श्रीरंग, श्रीरंग.

येथे कवी अनुभवातून विचारांच्या गुंत्यात जात नाही. तर अनेक विचार तरंग ' श्रीरंग, श्रीरंग ' या शब्दांतून सहजगत्या व्यक्त करतो.

जीवनातला अन्याय, यांत्रिकता, उबग आणणारा गलिच्छपणा ते अनेक कवितांतून व्यक्त करतात. पण त्याला जोडून आपल्याला न झेपणारी अगर त्या अनुभवातून सहजत: न स्फुरणारी क्रांतीची सूक्ते ते गात नाहीत अगर आपल्या संतापाचे निखारे अधिक धगधगीत करण्याचा किंवा त्यांना वणव्याचं स्वरूप देण्याचा प्रयत्न ते करीत नाहीत. उलट असा प्रयत्न जे करतात त्यांना ते म्हणतात :

तेव्हा तरी विसरा तुमची ती नेहमीची
शिळ्या भाकरीसारखी कडक ज्वलंत नांदी

आपल्या कवितेबद्दल लिहिताना ते तक्रार करतात, अगर अहंकार व्यक्त करतात. पण त्यांचा तो राग खाजगी राहत नाही अगर अहंकाराची फणा जास्तच फुलवून ते उगीचच डोलत राहत नाहीत. त्यांच्याजवळ कल्पकता विपुल आहे पण म्हणून ते प्रतिमांची आतषबाजी करीत नाहीत– त्या प्रतिमांच्या आधारे आपला अनुभव उगीचच खुलवत बसत नाहीत. याची कितीतरी उदाहरणं देता येतील; पण एकच देतो.

दूर तेथे...दूर तेव्हा सांज झाली.
दूर तेथे आपुलीही लाज गेली.
एक तू अन् एकला मी एक झालो.
एक होताना घनाच्या आड गेलो.
झाकला लाजून तू गे गाल डावा.
त्या घनाच्या आड होता चंद्र तेव्हा.

प्रतिमांची बरसात करून खुलवण्याचा, रंगवण्याचा मोह व्हावा असाच हा अनुभव आहे. पण तो मोह टाळल्यामुळेच तो किती सच्चेपणानं व्यक्त झाला आहे !

व्याख्यानबाजी त्यांच्या कवितेत नाही. तसाच आक्रस्तळेपणा देखील नाही. घरात पाणी शिरल्यावर जेव्हा संसाराची भातुकली तरंगू लागते तेव्हा आक्रस्ताळेपणानं लिहिण्याचा मोह सामान्य कवीला झाला असता. पण त्या मोहाला बळी न पडता त्या अनुभवातली सारी व्यथा, सारा कडवटपणा त्यांनी न सांगता व्यक्त केला आहे. एका गलिच्छ वस्तीचं चित्र ' नाते ' या कथेत रेखाटताना आक्रस्ताळेपणा करण्याचा मोह कोणालाही झाला असता. विंदा करंदीकरांनाही हा मोह टाळता येत नाही. पण खानोलकर तो सहजगत्या टाळतात.

गझल या काव्यप्रकारातून व्यक्त होणारा अनुभव नाट्यपूर्ण असावा लागतो. आणि तो नुसता नाट्यपूर्णच नाही तर नाटकी देखील असावा अशी परंपरा आहे. ह्या नाटकीपणात कवी आणि वाचक दोघेही रंगतात. पण खानोलकरांनी हा

नाटकीपणा टाळला आहे. इतकंच नव्हे तर त्या अनुभवातल्या नाट्यपूर्णतेचा उपयोग तो अधिक गाढ करण्यासाठी केला आहे. निवेदनाचं एक आवर्तन घेऊन खानोलकर जेव्हा कवितेच्या सुरुवातीजवळ पुन्हा येऊन पोहोचतात तेव्हा सुरुवातीचं विधान अधिक अर्थपूर्ण झालेलं असतं. त्यात व्यक्त झालेला अनुभव अधिक गाढ आणि हृदयाला भिडणारं रूप धारण करतो. तो मनात अनेक पडसाद घुमवू लागतो. पण तो नाटकी मात्र होत नाही. त्या गझलांतले उखाणे आणि त्यांना मिळालेली उत्तरे चटपटीत चतुराईची नाहीत. त्यात प्रयत्न आहे, तो अनुभवांचा तळ शोधण्याचा, किनाऱ्यावर कोसळणाऱ्या लाटा ज्या अनामिक वाऱ्यामुळे उसळतात त्याचा मागोवा घेण्याचा.

अर्थात अनुभवांची बद्द करून वाजणारी नाणी या कवितांत नाहीत असं नाही. विशेषतः मर्ढेकरी वळणाच्या ज्या कविता त्यांनी लिहिल्या आहेत, त्या वाचताना हा नकलीपणा जाणवतो.

कण्याच्या प्रत्येक मणक्याचे निरांजन उजळून
चालत असतो वाळूच्या किनाऱ्याने
सावल्या लांबवीत उंट.

या ओळीतली पहिली प्रतिमा कृत्रिमपणे घडवलेली वाटते.

तुमानतंगशी फाटता अहंता
विमानउत्तुंग चढे मलीनता

या ओळी अशाच खोटचा वाटतात.

'हा हंत हंत' या कवितेतील उपहास आणि कडवटपणा उथळ वाटतो. 'कनवाळू' 'पोक आलेला एक' 'आम्ही पुण्यवंत' या कविता काही पूर्णपणे खोटचा नाहीत पण त्यांतही काहीतरी उणेपण आहे असं जाणवतं. मर्ढेकर उपहासाच्या कडवटपणाच्या पलीकडे कोठेतरी जाऊन पोहोचतात. या कवितांत खानोलकर तिथे पोहोचत नाहीत. पण अशा कविता एकंदरीत थोडचा आहेत. मर्ढेकरांच्या अनुकरणात खानोलकर फार वेळ रमले नाहीत. शिवाय आपल्या काही कवितांत मर्ढेकरांच्या प्रतिमासृष्टीऐवजी त्यांच्या मनातील व्यथा आणि कडवटपणा खानोलकरांनी आत्मसात केला आहे असे आढळते. या कवितांतला अनुभव सच्चा आहे, आणि तो व्यक्त करण्यासाठी त्यांना खास मर्ढेकरी प्रतिमासृष्टीचा उपयोग करण्याची आवश्यकता वाटत नाही. 'कुणाच्या खांद्यावर' ही कविता याच स्वरूपाची आहे.

कोण मेले कुणासाठी रक्त ओकून ?
या सगळचाचा हिशेब ठेवायचा कुणी ?

....
अंत झाला अस्ताआधी जन्म एक व्याधी

वेदनांची गाणी म्हणजे पोकळ समाधी
कुणी देतो एक हळी त्याचाच पडतो बळी,
हारासारखे हौतात्म्य त्याच्या येते गळी.

खानोलकरांनी मर्ढेकरी व्यथा कशी आत्मसात केली आहे आणि आपल्या अनुभवांतून ती ते कशी व्यक्त करतात याची वरील ओळी साक्ष देतात.

मर्ढेकरांच्या काव्याप्रमाणेच माधवराव पटवर्धन, पु. शि. रेगे, इत्यादी अनेक कवींच्या कवितेचे पडसाद खानोलकरांच्या कवितेत आढळतात. तसेच संध्याकाळ ही कविता गंगाधर गाडगीळांच्या ' बिनचेहऱ्याची संध्याकाळ वरून स्फुरली आहे की काय असं वाटतं. काही ठिकाणी यामुळे त्यांच्या अनुभवांच्या सच्चेपणाला बाध आला आहे. पण असं क्वचितच घडलं आहे. अन्य साहित्यिकांच्या अनुभवांची वळणं त्यांनी आत्मसात केली आहेत असंच बहुधा आढळतं.

यातूनच खानोलकरांच्या अनुभवविश्वाचं आणखी एक वैशिष्टच जाणवते. ते म्हणजे त्यांची संपन्न विविधता. अनेक प्रकारचे, अनेक प्रसंगांतून स्फुरलेले, अनेक भावनात्मक विर्णीचे आणि लयींचे अनेक पातळ्यांवरचे अनुभव त्यांनी आपल्या कवितांतून व्यक्त केले आहेत. मोकळ्या मनानं सर्व अनुभवांना सामोरं जायचं, त्यांमुळे उत्पन्न होणाऱ्या सर्व मनःस्थितींचा स्वीकार करायचा, इतकंच नव्हे तर अनुभवांना सामोरे जाताना इतर साहित्यिकांनी ज्या पायवाटा मळल्या आहेत त्या वाटांनी दूरवर जाऊन पाहायचं ही खानोलकरांची सहजप्रकृती आहे. असं करताना कोणत्याही एका जीवनविषयक तत्त्वज्ञानाचं अगर दृष्टीकोनाचं झापड ते आपल्या डोळ्यांवर बांधत नाहीत. अनुभवांचा एकच मूलाकार त्यात शोधण्याचा ते प्रयत्न करीत नाहीत. आपल्या काव्यविश्वात एक सुसंगत भूमिका असावी असा मूर्ख आग्रह ते धरत नाहीत. आणि त्यामुळे त्यांचं काव्यविश्व विलक्षण संपन्न झालं आहे.

' कविता ' या कवितेत एक दर्पोक्ती आहे. ' जाग आली ' या कवितेत एक विमनस्क चिंतन आहे तर ' आधार ' या कवितेत जीवनातल्या सौंदर्याच्या, सहृदयतेच्या दर्शनानं कवी भारावून गेला आहे. तो म्हणतो :

जोवर फुलांच्या बागा फुलताहेत
पहाडामागं वारा अडत नाही
....
तोवर आम्हांला एकमेकांबरोबर
अबोला धरण्याचा अधिकार नाही.

हाच कवी पुढे ' ही दोन बकरीची पोरे ' या कवितेत जीवनातल्या विस्कळीतपणाचं आणि अर्थशून्यतेचं दर्शन घडवितो. असं करण्यात आपण काही अपराध

केला असा मूर्ख विचार सुदैवानं त्याच्या मनाला शिवत नाही. 'दोन पोक्त पानांतून' एक सखोल चिंतन व्यक्त होतं. पण त्यातल्या विचारांना शब्दरूप देण्याचा खुळा प्रयत्न कवी करीत नाही. ते चिंतन पानांच्या रेघांतूनच पसरत व्यक्त होतं. 'मनमोर हिचा' या कवितेत पाऊसमहिने भराला येतात आणि त्यांच्या बरोबरच तारुण्यानं बहरणाऱ्या युवतीचा मनमोर आनंदानं नाचतो. तोच नव्हे तर कविता देखील बहरते आणि नाचते. 'गुच्छ फुलांचे निरिच्छ' या कवितेत एका धुंद मीलनाचा उत्सव साजरा केला आहे. तर 'भ्रमिष्ट' या कवितेत भर माध्यान्ही आलेला एक नागवा अनुभव मनात आगीचा डोंब उठवतो. 'डहाळी' या कवितेत खानोलकर एक अवघड तऱ्हेच्या डहाळीनं घातलेला उखाणा चितारतात. 'पाण्या रे पाण्या, तू कुठे धावतोस ? कसा ? कुणासाठी ?' हा आतापर्यंत अनुत्तरित राहिलेला प्रश्न बालकाच्या निरागसपणे विचारलेला आहे. 'गाणे' या कवितेत एक साधंच गाणं इतकं रंगतं की ते गाणंच गाणं म्हणू लागतं. तर 'वाफ' या कवितेत घरांत पाणी भरून संसार कसा तरंगू लागला त्याचं कडवट विनोदी वर्णन करतो. त्यांच्या अनेक कवितांत प्रेयसी आहे. पण ती कधी छटेल, कधी लहरी, कधी भाबडी, कधी झुरणारी, कधी अव्हेरणारी तर कधी मीलनात निथळणारी असते. कधी त्यांची कविता उखाण्याच्या थाटात अवतरते, तर कधी परिकथा सांगत. त्यांच्या प्रत्येक गझलेत अपेक्षित आवर्तनं घेऊन ते मूळ विधानाकडे परत येतात. पण ही विधानं आणि आवर्तनं अगदी वेगवेगळी आहेत.

एकाच काव्यसंग्रहातल्या विविधतेची ही काही उदाहरणे दिली. परंतु अशी कितीतरी विविधता त्यांच्या कवितेत विखुरलेली आहे.

त्यांच्या कवितेतला अनुभव असा नुसता अनेकविध नाही तर संपन्न आहे. सामान्य कवीला अनुभवाचं एकच टोक दिसतं आणि तेच ओढत तो कवितेच्या दुसऱ्या टोकापर्यंत जातो. अस्फुट प्रश्नांना परिस्फुटित करायचा मूर्ख प्रयत्न करतो. भावनेचं वजन त्याला कळत नाही आणि ती अधिक वजनदार करायचा प्रयत्न तो करतो. संताप व्यक्त करताना त्याचा आवाजच नुसता चिरकत नाही तर कविताही चिरकते. आपण विचारवंत आहोत अशा भ्रमात तो कवितेत मूलगामी तात्त्विक चिंतन करतो आणि कवितेतला गाढ आशय गमावून बसतो. तो प्रतिमांच्या आहारी जातो आणि त्या प्रतिमांची भावनांशी असलेली समीकरणं चुकतात. कवितेचा चेहरा शोधायचं सोडून तो तिला मुखवटे चढवतो आणि कविता बिचारी गुदमरते. अनुभवाचा प्रत्येक धागा वेगळा असतो. एखादा रेशमी, एखादा मखमली, एखादा जरीचा, एखादा पुडीच्या दोरीसारखा. या प्रत्येक धाग्याचं वेगळेपण ओळखावं लागतं आणि त्यांची वीण कशी पडत गेली आहे हे निरखावं लागतं. पण एवढा धीर अगर एवढी जाण पुष्कळदा कवीला नसते. आणि मग कविता नुसतीच

जरतारी अगर मखमली होते.

हा उथळपणा, हे मोह, ह्या चुका ज्याला टाळता येतात त्याला अनुभवांची संपन्न, अनपेक्षित, आशयपूर्ण रूपं गवसतात. अनुभवांचा तळ त्याला गाठता येतो. ही अपूर्व सिद्धी खानोलकरांना प्राप्त झाली आहे. हे दाखवायचं म्हणजे पुन्हा उदाहरणं द्यायला हवीत. पण त्याला इलाज नाही.

'कविता' ही कविता केवळ एक ढोबळ दर्पोक्ती होण्याचा धोका होता. पण खानोलकर तसं होऊ देत नाहीत. त्या कवितेत दर्पाचा एक चकाकता धागा आहे. पण कवितेचा अपमान करणाऱ्यांशी केलेला एक संवादही आहे. पुन्हा तो संवाद करताना कवी अंतर्मुख होतो आणि आपल्या कवितेचं रूप न्याहाळण्याचा प्रयत्न करतो. आणि ते न्याहाळताना त्या कवितेला स्पर्श करण्याइतके आपणही शुद्ध नाही, आपल्यालाही ती कळलेली नाही याची त्याला जाणीव होते. तो म्हणतो,

स्पर्श करताना अजूनहि मी तेवढा शुद्ध नाही
एखाद्या बुद्धाच्या जिवणीवरील उदासीन हास्यासारखा

पुढे मग दर्पोद्‌गार आहेत. पण त्या दर्पोद्‌गारांत अरसिकांची उथळ निर्भर्त्सना नाही तर त्या कवितेच्या प्राप्तीसाठी जी तपश्चर्या कवीनं केली किंवा जी त्याच्याकडून करविली गेली आणि जी रसिकांनीही करायला हवी तिचं वर्णन कवीनं केलं आहे. आणि अखेर कवी कबुली देतो की आपल्यालाही आपली कविता गवसलेली नाही. त्याच्यापासून ती दूरच आहे. म्हणजे कवितेत एक धागा आहे निर्भर्त्सनेचा, एक आहे शोधाचा, एक आहे विकलतेचा, एक आहे भीतीचा आणि एक आहे आर्जवाचा. आणि या धाग्यांच्या विणकामातून एक सखोल, संपन्न अनुभव साकार झाला आहे. पारा चिमटीत पकडला गेला आहे.

जीवनाविषयी माणसाला जे मूलभूत प्रश्न पडतात ते तसे सनातन आहेत. फार फार वर्षांपूर्वी ते माणसाला पडले आणि त्यात त्यानंतर तशी भर पडली नाही. तत्वज्ञान्यांनादेखील नवे मूलभूत प्रश्न सुचत नाहीत. त्याच प्रश्नांची ते नवी मांडणी करीत असतात, त्यांना नवी उत्तरे शोधत असतात. हे प्रश्न काव्यात उमटले म्हणून काही केवळ कविता आशयघन होत नाही. आणि जी नवी वैचारिक मांडणी तत्वज्ञ करतात, ती कवितेत उतरली म्हणजे ती आशयघन होते असं तर नाहीच नाही. अशी वैचारिक मांडणी करणं ही कवितेची मुळी प्रकृतीच नाही. हे प्रश्न भावजीवनाच्या ज्या गाभ्यातून स्फुरतात तिथे जाऊन भिडणं, त्यांतून भावनांचे जे अनेकविध कल्लोळ आणि झंकार निर्माण होतात त्यांचा मागोवा घेणं हे कवितेचं कार्य आहे. ती तिची प्रकृती आहे. खानोलकरांना हे सहजगत्या उमगलं आहे. आणि म्हणून त्यांच्या कवितेत हे प्रश्न विचारले जातात तेव्हा ते पोटातून स्फुरलेले असतात. मनात ते अनेक वादळं उठवतात, व्यथा काळजाला नेऊन भिडवतात, एक

अनामिक जाणतेपण वाचकाला प्राप्त करून देतात.

वाटतं की ती आताच उभीच्या उभी
निसटून जाणार आहे
दोन आर्त स्वरांच्या मधल्याच रिकाम्या स्वर्गात

— असं ते आपल्या कवितेबद्दल म्हणतात. तेव्हा समीक्षकांना अगर विचारवंतांना जे म्हणता येणार नाही, असं ते काहीतरी हृदयाला भिडणारं सांगून जातात.

'दोन पोक्त पानं' या कवितेत ते म्हणतात,

एकावरल्या रेघा
दुसरं वाचतंय, स्वतःच्या रेघातून पसरतंय
पहिल्याच्या अंगात

आणि वाचकाला जाणवतं की आपल्यातल्याही अशाच रेघांतून आपण साऱ्या सृष्टीत आणि पलीकडेही पसरतोय आणि तो दूरचा शुक्र ताराही असाच आपल्या अंगात पसरतोय. अशी उदाहरणं अगणित देता येतील. पण तो मोह आवरायला हवा.

अनुभव येणं ही एक गोष्ट झाली. त्या अनुभवाचं आकलन होणं ही दुसरी आणि अगदी वेगळी गोष्ट आहे. हे आकलन करताना पूर्वग्रह, मनात रुळलेले संकेत, विचारांची ठराविक वळणं बाजूला ठेवावी लागतात आणि एखाद्या ओल्या मातीच्या गोळ्यासारखं होऊन अनुभवाला स्वतःवर उमटू द्यावं लागतं. ही केवळ मोठ्या कलावंतांनाच जमणारी गोष्ट खानोलकरांना जमते आणि त्यामुळे अनुभवाचं वजन, त्याचं रूप, त्याची वळणं ते अचूकपणे टिपतात. त्यातूनच मौलिक असं काही निर्माण होतं.

तो एक वृद्ध माळी गेला जिकून आहे
निद्रिस्त शांतकाय आता पडून आहे.

ह्या ओळीत एका गाढ, खोल कुठेतरी व्यथित करणाऱ्या, एक विशाल औदासिन्य निर्माण करणाऱ्या अनुभवाचं वजन आणि स्वरूप त्यांनी सहजगत्या पकडलं आहे. 'एक फाटका कवी त्याला वहाव्वा हवी' हा अगदी निराळ्या प्रकारचा अनुभव आपल्या योग्य त्या वजनानं व्यक्त झाला आहे.

खानोलकरांच्या अंगी असलेल्या या आकलनशक्तीमुळेच ते प्रतिमासृष्टीच्या कधी आहारी जात नाहीत. 'चंद्र सोहळा' या कवितेत परिकथेतलं विश्व अवतरतं. त्याचं चित्र काढताना प्रतिमांची बरसात करायचा मोह कोणाही कवीला झाला असता. पण खानोलकर त्या मोहाला बळी पडत नाहीत. आणि तो अनुभव सकस-

पणे, आपल्या वजनानं साकार होतो.

अनुभवांचे रूप संमिश्र असतं. त्यात एक जरतारी, एक रेशमी, एक जाडाभरडा सुती असे धागे असतात. त्यातली नुसती जरच पाहिली अगर जाडाभरडा सुताचा धागाच ओढत बसलं तर त्याचं व्यामिश्र रूप हाती लागत नाही. खानोलकर अनुभवांतले हे सर्व धागे कसोशीनं सांभाळतात. याचं उत्तम उदाहरण म्हणजे 'ही दोन बकरीची पोरे' ही कविता. रत्न या कवितेतही एक धागा रेशमी आणि एक जाड सुती यांचं विणकाम आहे.

खानोलकरांच्या कवितेतल्या अनुभवाची आणखीही काही वैशिष्टये आहेत. प्रत्येक अनुभवात संवेदना, भावना आणि विचार हे घटक असतातच. परंतु एखादा अनुभव हा संवेदनाप्रधान असतो, तर एखादा प्राधान्याने भावनिक असतो. पु. शि. रेग्यांचा अनुभव हा संवेदनाप्रधान आहे असं आपल्याला म्हणता येईल. खानोलकरांचा अनुभव तसा नाही. तो मुख्यत: भावनिक आहे. त्यांच्या कवितेतल्या प्रतिमा आणि दृश्ये भावनेतून स्फुरलेली असतात.

अनाम पाखरांचा एक थवा
जातोय तरंगत मंजूळपणे,

अगर

हजार मोरांचेच पिसारे : अंधारच की सगळा :

अगर

एका सरळ रेषेला एकाएकी इजा झाली
वक्र झाली...थांबली...भांबावली

या प्रतिमा स्वयंभूपणे अवतरल्या आणि मग भावनांची किलबिल झाली असं घडलेलं नाही. त्या मन:स्थितीतून स्फुरलेल्या आहेत. अर्थात त्यांच्या काही कवितांतले अनुभव संवेदनाप्रधान आहेत. पण मुख्यत: ते भावनिक आहेत. त्यांच्या कवितेतले विचारही असेच भावस्थितीतून स्फुरलेले आहेत. विचारांचा स्फुल्लिंग पेटला आणि मग भावना प्रज्वलित झाली असा प्रकार झालेला नाही.

एखादा कवी मुक्तपणे, वेछूटपणे अनुभव घेतो. त्याचा अनुभव फेसाळणारा, नाचणारा, घोंगावत वाहणारा असतो. खानोलकरांचा अनुभव तसा नाही. तो संयत आहे. एका हळुवार, अनाग्रही, आवरलेल्या मनानं पोटात साठवलेला आहे. धुंदपणा, बेहोषी, उद्रेक हे त्याचे प्रकृतिधर्म नाहीत.

तो अनुभव शब्दांच्या खेळात रमणारा अगर त्यातूनच घडलेला नाही. तो लयींचे घुंगुर वाजवीत अवतीर्ण होत नाही अगर त्या घुंगुरांच्या झणत्कारातच त्याला आपलं स्वत्व सापडत नाही. त्याचं शब्दरूप मनावर खोल परिणाम करतं, पण डोळयांत भरत नाही. त्याची लय म्हणजे पायात बांधलेले चाळ नाहीत, तर

कमरपट्टयात गुंफलेले घुंगरू आहेत.

खानोलकरांची सारी कविता वाचल्यावर असं जाणवतं की ह्या कवितेच्या मागे जे मन आहे ते व्यथित आहे. कुठंतरी त्याला एक जखम झालेली आहे. अगदी जिव्हारी घाव बसलेला आहे. ही जखम ते मिरवीत नाहीत. अगर तिचं प्रदर्शन करून कर्कश आक्रोश करीत नाहीत. इतकंच नव्हे तर त्या जखमेनं त्यांचं सारं मन व्यापून टाकलेलं नाही. नाना प्रकारचे अनुभव वेगवेगळ्या भूमिकांवरून घेण्याचं सामर्थ्य अगर उत्सुकता त्या जखमेनं खच्ची करून टाकलेली नाही. पण तरी एक प्रकारचं औदासिन्य, एक खिन्नता त्यांच्या साऱ्या अनुभवविश्वाला व्यापून राहिलेली आहे. एक मौन हुंदका पुन:पुन्हा त्या कवितेत ऐकू येतो. ते अगदी आनंदोत्सव साजरा करतात, उत्कट मीलनाचे अनुभव चित्रित करतात अगर परिसृष्टीत प्रवेश करतात तेव्हा देखील ह्या दबलेल्या हुंदक्याचं अस्तित्व जाणवतं त्यांच्या खऱ्या अनुभवविश्वाची लयच त्या हुंदक्यानं संथ आणि हळवी करून टाकली आहे. त्यांच्या अनुभवांच्या तजेल्यावर तो धुक्यासारखा पसरला आहे.

एखाद्या कवीची अनुभव घेण्याची लकबच अगदी वेगळी असते. पु. शि. रेगे, सदानंद रेगे यांच्यासारख्या कवीत हा वेगळेपणा तत्काळ जाणवतो. हा वेगळेपणा खानोलकरांत नाही. अनुभवाला ते सरळपणानं, साधेपणानं सामोरे जातात. हा सरळपणा आणि साधेपणा म्हणजे काही दोष नव्हे. उलट तो मोठा गुण आहे. मनाच्या खुळेपणाचा, सर्व प्रकारचे अनुभव घेण्याच्या क्षमतेचा तो निदर्शक आहे. पाण्याला रंग, गंध, स्वाद इत्यादी नसतात हा त्याचा दोष नव्हे. हा त्याचा महान गुण आहे. हा सरळपणा आणि साधेपणा व्यास, शेक्सपिअर आणि टॉलस्टॉय यांच्यातही होता. खानोलकर त्यांच्या तोलाचे कलावंत आहेत असं मला म्हणायचं नाही. पण त्या प्रकृतीचे कलावंत आहेत असं मात्र म्हणायचं आहे.

खानोलकरांच्या कवितांतले अनुभव आणि ज्या प्रकारे ते घेतलेले आहेत त्यामुळे घडलेली त्यांची प्रकृती यांचं हे विवेचन पुरं करण्यापूर्वी दोन प्रश्नांची उत्तरं द्यायला हवीत. एक असा की खानोलकरातल्या कादंबरीकाराची आणि नाटककाराची त्यांच्या कवितांत चाहूल लागते का ?

ही चाहूल तर अवश्य लागते, वेगवेगळ्या प्रकारे लागते. त्यांच्या काही कविता या कथाच आहेत. म्हणजे कथा-कादंबऱ्यांत असतात तशा घटनाच निव्वळ त्यांत नाहीत तर त्यांची जडणघडणही कथेची आहे. ' ही दोन बकरीची पोरे ' ही कविता म्हणजे एक कथाच आहे. ' संध्याकाळ ' ह्या कवितेत गाडगीळांच्या बिनचेहेऱ्याची संध्याकाळ या कथेचे पडसाद उमटतात. ' गाणे ' या कवितेच्या पोटात आणखी एक वेगळी कथा आहे. ' पान पडताच ' ' घर ' या कवितांत कथा आहेत त्या सरळ साध्या, आपल्या माणसांच्या ओढीच्या, घरगुती सुखदु:खांच्या आहेत.

तर त्यांच्या गझलांत कथा आहेत त्या अनेक रंगानी नटलेल्या प्रीतीच्या, जीवनाच्या मुशाफरीत भोगलेल्या सुखदु:खांच्या.

ज्या कथेचं रूप सहजगत्या घेऊ शकल्या असत्या अशा प्रसंगांच्या रचना ज्या प्रमाणे खानोलकरांच्या कवितांत आहेत त्याचप्रमाणे कथा कादंबऱ्यांत शोभून दिसावी अशी व्यक्तिचित्रंदेखील त्यांच्या कवितांत आहेत, ही व्यक्तिचित्रं आहेत मुख्यत: स्त्रियांची.

ठेव रे विश्वास थोडा, श्वास दे घेऊ मला
तापलेली रे तनु ही, वस्त्र दे उतरू मला.
पौर्णिमा उधळू निघाल्ये सर्व रे सोळा कळा.

या ओळीतून साकार होणारी प्रेयसी एका कथेची अगर कादंबरीची सहज नायिका होऊ शकली असती, ‘ का असे येता ’ या कवितेत झुरणारी प्रेयसी एक वेगळीच, हृदयाला चटका लावणारी कथा सांगायला उत्सुक आहे.

या टपोऱ्या अक्षरांच्या पोर तू पत्रातली
नागमोडी वक्र भाषा ही नव्हे सत्रांतली

या ओळीतली पोर एखादी कथा अगर कादंबरी सहज स्वत:भोवती फिरवत राहील. अशा आणखी कितीतरी आहेत. लहरी, खटयाळ, भावडया !

ज्या प्रसंगांच्या संदर्भात त्या भेटतात ते सहजत: नाटयपूर्ण असतात आणि पुष्कळदा खानोलकरांची कविता ही संवादरूप असते. कधी तिला स्वगताचं स्वरूप असतं तर कधी मुक्त उद्‌गारांचं. त्याच्या अनेक कविता अशा वक्तृत्वाच्या स्वरूपात अगर ढंगात लिहिलेल्या आहेत. नाटयात रंगणं हा त्यांच्या प्रतिभेचा सहजधर्म आहे.

खानोलकरांनी ज्या कथा-कादंबऱ्या आणि जी नाटकं लिहिली त्यांची चाहूल जरी अशी अगदी स्पष्टपणे त्यांच्या कवितेत लागत असली तरी जी पात्रं, प्रसंग, घटनाशृंखला अगर संवाद त्यांच्या कवितांत अवतरतात ती त्या कवितेला पेलत नाहीत, तिच्यात मावत नाहीत असं मात्र कधीच वाटत नाही. आपले सर्व प्रकारचे अनुभव कवितेतून व्यक्त करणे हा देखील त्यांच्या प्रतिभेचा सहजधर्म आहे. इतकंच नव्हे तर ती त्यांच्यातली कलावंताची गरज आहे, भूक आहे, ओढ आहे. पहिल्याने ते नुसत्या कविताच लिहीत होते. पुढे त्यांनी मोठया प्रमाणावर नाटकांचं आणि कादंबऱ्यांचं लेखन केलं. आणि तरी ते कविता लिहीतच राहिले. इतकंच नव्हे तर जे आता अन्य प्रकारे व्यक्त होऊ शकत होते असे नाटयपूर्ण अनुभव अगर स्वभाव-चित्रे त्यानी आपल्या कवितेत रेखाटली. त्यांच्या इतर लेखनामुळे त्यांची कविता आटली नाही, तिच्या कक्षा संकुचित झाल्या नाहीत. उलट ती अधिक सकस झाली. तिच्या कक्षा विस्तारल्या. त्यांच्या अन्य लेखनाचं साहित्यिक मूल्य काहीही असलं

तरी त्यानं त्यांच्या कवितेला समृद्ध केलं हे अगदी खरं.

कवीच्या निर्मितीत ऐन तारुण्यात जो जोष, जो ताजेपणा, अस्फुट जाणिवांचा आविष्कार करण्याची जी शक्ती असते ती नंतर पुष्कळदा क्षीण होते. पण खानोलकरांच्या बाबतीत मात्र तसं झालं नाही. कवितेत ते अखेरपर्यंत रमले होते. आणि त्यांची कविता आपला ताजेपणा न गमावता अखेरपर्यंत अधिकाधिक समृद्ध होत गेली.

त्यांच्या कवितेला प्राप्त होत गेलेल्या या समृद्धीचा थोडासा मागोवा घेणे येथे आवश्यक आहे. त्यांच्या पहिल्या संग्रहात मर्ढेकरांचं अनुकरण करण्याचा जो हव्यास आहे आणि त्यामुळे त्यांच्या अनेक कवितांत जो नकलीपणा आला आहे तो पुढच्या संग्रहात आढळत नाही. मर्ढेकरांचंच नव्हे तर पु. शि. रेगे वगैरे अन्य कवींचं असंच अनुकरण पहिल्या संग्रहात अधिक प्रमाणात आहे. त्यांच्या पहिल्या संग्रहातल्या कविता सरळ रेषेत धावणाऱ्या आहेत, एकच धाग्याला धरून पुढे जाणाऱ्या आहेत. त्यांच्या अखेरच्या काव्यसंग्रहात व्यक्त होणारे अनुभव व्यामिश्र आहेत, अधिक संपन्न आहेत. 'आणि विजेचा देठ तुटेना ' ही पहिल्या संग्रहातील कविता आणि ' कविता ' ही कविता यांची तुलना केली तर वरील विधानाची प्रचीती येईल. ज्यांत अनुकरण नाही अशा पहिल्या संग्रहातील कवितांत देखील कवीचा हात मधूनमधून चुकतो, ढिला पडतो. योग्य शब्द अगर योग्य प्रतिमा त्याला सापडत नाहीत. शब्द भावनेची लय बरोबर पकडत नाहीत. पण त्यांच्या पुढील कवितांत मात्र हा ढिलेपणा अगदी क्वचितच आढळतो. जे अर्धस्फुटच राहायला हवं ते परिस्फुटित करण्याची चूक पहिल्यावहिल्या कवितांत ते करतात. नंतरच्या कवितांत ही चूक आढळत नाही. त्यांच्या सुरुवातीच्या कवितांतील भावना वरच्या-वर उफाळलेली आहे. पण नंतरच्या कवितांतील भावना खोल पोटातून उमललेली आहे. ज्या प्रकारचे अनुभव त्यांच्या आधीच्या कवितांत आढळत नाहीत, असे अनेक-विध व्यामिश्र अनुभव त्यांच्या नंतरच्या कवितांतून व्यक्त झालेले आहेत. आणि हे सगळं होत असताना त्यांच्या कवितेतला ताजेपणा, तिची हृदयाला भिडण्याची शक्ती कमी झालेली नाही. उलट ती वाढलेलीच आहे. तजेल्याचा अभाव चकाकीनं भरून काढायचा आणि भावनेची उणीव बटवटीतपणानं झाकायची असं त्यांना करावं लागलं नाही. हा कवी सारखा फुलत, बहरतच होता. कारण खानोलकर हे मूलत: कवीच होते आणि अखेरपर्यंत तोच त्यांचा पिंड राहिला.

खानोलकरांच्या अनुभव विश्वाचा नकाशा काढून त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीची वैशिष्टचे नोंदण्याचा आतापर्यंत प्रयत्न केला. आता त्या अनुभवांचा आविष्कार कसा होतो ते आपल्याला पाहायचं आहे.

हा आविष्कार कवितेच्या स्वरूपात होतो हे तर उघडच आहे. पण लक्षात

घ्यायची गोष्ट अशी की तो अगदी सहजतः कवितेच्या रूपानं होतो. अनेकविध अनुभव ती कविता सहजपणे पेलते, त्या अनुभवांची लय सहजपणे पकडते, त्याचं वजन सांभाळते आणि त्यातल्या भावनांची प्रतिबिंबे त्या कवितेत सहजपणे उमटतात.

मराठी कवितेचा एक वारसा आहे. ज्ञानेश्वर, तुकाराम, केशवसुत, बालकवी, मर्ढेकर इत्यादिकांनी हा वारसा घडवलेला आहे. तिची शब्दकळा, तिची लय, तिची प्रतिमासृष्टी, तिचे संकेत आणि संदर्भ यांपैकी प्रत्येकात या पूर्वसूरींनी स्वतःची अशी भर घातली आहे. आणि या संचितातून मराठी कवितेचा वारसा अगर परंपरा निर्माण झाली आहे. हा वारसा पूर्णपणे अव्हेरून काव्यनिर्मिती करणं कोणाच कवीला शक्य नसतं. कारण तो वारसा मुळी मराठी भाषेतच मुरलेला आहे, तिच्याशी एकरूप झालेला आहे. परंतु वेळोवेळी वेगवेगळ्या कवींना हा वारसा ओझ्यासारखा वाटतो, ही परंपरा बेडीसारखी वाटते वाटते, आणि ही बेडी तोडून अगदी वेगळ्या लयी, वेगळी शब्दकळा आणि वेगळ्या प्रतिमा यांचा उपयोग करून ते आपल्या अनुभवांचा आविष्कार करतात.

अशी बंडखोरी करण्याची आवश्यकता खानोलकरांना वाटली नाही. उलट या परंपरेच्या मळलेल्या वाटानीच पुढे जाऊन, आवश्यक तेथे जरा वेगळी वळणं घेऊन त्यांनी आपली कविता घडवली आहे. असं करताना अमक्या एका कवीच्या अगर विशिष्ट प्रकृतीच्या कवितेच्या छायेत मात्र ते घोटाळत राहिले नाहीत. सुरुवातीला त्यांनी अनुकरण केलं पण ते अनेक कवींचं आणि नंतर अनेकांकडून अनेक गोष्टी घेऊन ते आपल्या वाटेनं पुढे गेले. समाजाबद्दल, जीवनातल्या कडवट अनुभवांबद्दल लिहिताना ते मर्ढेकरांच्या वाटेनं निघतात आणि मग आपली स्वतंत्र वाट त्यांना सापडते. त्यांनी गझल उचलली माधवराव पटवर्धनांकडून. पण पुढे आपली वेगळीच शब्दकळा आणि वेगळंच नाटच त्यांनी तिच्यात ओतलं. रूपवतीचं वर्णन करताना ते पु. शि. रेग्यांना वाट पुसत निघतात, पण मग एका वेगळ्या पाऊलवाटेनं पुढे जातात. निसर्गाची रूपं ते बालकवींच्या डोळ्यांनी पाहतात पण मग भावनांचे वेगळेच रंग त्यात मिसळतात. असं सगळ्या कवींत ते आपलं आपलेपण शोधतात. त्यामुळे त्यांची कविता मराठी काव्यपरंपरेत मुरलेली वाटते. सुंदर काव्यानुभवाच्या अनेक आठवणी जागृत करते. अशा रीतीने एक संपन्नता तिला सहजतः प्राप्त झाली आहे. पण हे संदर्भ दागिन्यांसारखे अंगाखांद्यावर घालून ती मिरवत अगर मुरकत नाही. तिचं रूप हे संदर्भ झाकाळून टाकत नाहीत.

लय हा कवितेचा अंगभूत गुणधर्म. खानोलकरांच्या कवितेत ही लय पक्की आहे. ती सहसा चुकत, अडखळत नाही. पण बोरकरांच्या कवितेत जशी ही लय झणत्कार करते, आशयाच्या आधी मनात ठसते, आशयाचं रूपच निश्चित करते

तसं खानोलकरांच्या कवितेत होत नाही. ही लय आशयात झुळझुळत असते. त्याला उठाव देते. स्वतःच मिरवत नाही अगर आशयाची वळणं ठरवत नाही.

अर्थात कवितेच्या प्रकृतीनुसार ही लय कमी अधिक ठसठशीत, नियमित अगर अनियमित असते. लयींच्या ह्या विविधतेची उदाहरणं द्यायची तर फार जागा अडेल. पण आतापर्यंत ज्या काव्यपंक्ती मी उद्‌धृत केल्या आहेत त्यावरून ही विविधता सहज ध्यानी येईल. तेव्हा दोन चार उदाहरणांवरच भागवतो.

येरे घना
येरे घना
न्हावूं घाल
माझ्या मना

या ओळीतल्या लयीत साधेपणा, सोपेपणा आणि ठसठशीतपणाचा अभाव ही वैशिष्टये आहेत. 'सूर' या कवितेतली लय तिच्यात उल्लेखिलेल्या दूरदूरच्या घटांप्रमाणेच व्रतस्थ आहे. काही कवितांतली लय कोकणातल्या लहान मुलांच्या जुन्या गाण्यांची आहे. एखाद्या लयीतच उपरोध भरलेला असतो. आणि त्यांच्या गझलात त्यानी पारंपरिक लयीत वेगळ्या प्रकारचा आशय भरला आहे.

कवितेला जशी लय असते तसा नादही असतो. आणि चांगल्या कवितेत हा नादही आशयवाहक असतो. खानोलकरांच्या कवितेत नादांचा खणखणाट अगर कडकडाट नाही. गीतगोविंदात जो नूपुरांचा नाजूक किणकिणाट आहे तोदेखील त्यांच्या कवितेत नाही. बालकवींच्या कवितेतल्या नादाला एक निरागस गोडवा आहे. तो खानोलकरांच्या कवितेत आहे, पण नजरेत भरावा अगर मनात भिनावा इतक्या प्रमाणात नाही. खानोलकरांच्या कवितेतला नाद काहीसा व्रतस्थ आहे, अस्पष्ट छायेसारखा मागे राहणार आहे; पण त्या नादाचं अस्तित्व जरा कान देऊन ऐकलं म्हणजे जाणवतं. 'विस्तीर्ण पोकळीचा गंधार सापडावा' असं ते लिहितात तेव्हा पहिल्या दोन शब्दांतील दीर्घ ईकार आणि नंतरच्या दोन शब्दांतले आकार यांचं एक अर्थपूर्ण नातं जोडलं जातं. दुसऱ्या एका कवितेत 'नुस्ती' या शब्दाच्या नादाचा पुनःपुन्हा वेगवेगळ्या प्रकारे उपयोग करून त्यांनी तो अर्थवाहक केला आहे. अर्थात पु. शि. रेगे शब्दांच्या नादाबरोबर जशी रतिक्रीडा करतात तशी खानोलकर करीत नाहीत. पण नादाशी खेळत आशय व्यक्त करायचा ही गोष्ट तेदेखील अधूनमधून करतात.

खानोलकरांची शब्दसृष्टी संपन्न आहे. संस्कृत काव्यात भेटणारे शब्द, स्वयंपाकघरातले शब्द, मराठी भावकवितेने आपले केलेले शब्द पंडिती कवितेतले अगर ज्यांचं नित्यपठण होतं अशा स्तोत्रादिकांतले शब्द, कोकणातल्या

नित्य व्यवहाराच्या भाषेतले शब्द, बालकवींसारख्या कवींच्या लेखणीनं स्पर्श केल्यानं ज्यात जादू भरली आहे असे शब्द, बकाल मुंबईतले शब्द असे नाना जात-कुळीचे शब्द त्यांच्या कवितेत आढळतात. आणि या सर्व प्रकारच्या शब्दांचा उपयोग ते स्वतःचं मनोगत व्यक्त करण्यासाठी करतात.

एखाद्या कवीनं शब्द वापरला की तो अगदी नेमकेपणानं वापरला आहे असं तत्काळ जाणवतं. मराठीत बालकवी, पु. शि. रेगे आणि इंदिरा संत यांच्या कविता वाचताना मला हे सतत जाणवत असतं. परंतु मर्ढेकरांची, केशवसुतांची अगर माधव ज्युलियनची कविता वाचताना हे इतक्या तीव्रतेनं जाणवत नाही. खानोलकर या दुसऱ्या वर्गातल्या कवीत मोडतात आता हे असं का वाटतं ते मला नीटसं सांगता येणार नाही. आणि ते सांगायचा प्रयत्न करायचा म्हटलं तर फार विस्तारानं लिहावं लागेल. आधीच लांबत चाललेल्या या लेखात तसं करणं मला इष्ट वाटत नाही. परंतु त्याचबरोबर या प्रतिक्रियेची इथं नोंद करणं आवश्यक वाटतं.

कवितेत जीव भरण्यासाठी, विशिष्ट अनुभवाशी ती जोडली जाण्यासाठी, तिच्यात संवेदनांचं चित्रण असणं आवश्यक असतं. अनुभवांशी निगडित असलेल्या या संवेदना खानोलकरांच्या कवितेत अर्थातच शब्दांकित झालेल्या आहेत. परंतु त्यांचं संवेदनाविश्व ठसठशीत नाही. असं सारखं वाटतं की ते मुख्यत: डोळ्यांनी पाहत नाहीत, तर त्या डोळ्यांमागच्या मनात पाहतात. त्यांच्या कवितेतल्या मेघांचा रंग नेहमी किरमिजीच असतो. 'कृष्णपक्षातील भरगच्च काळोखात, असं ते म्हणतात तेव्हा रेग्यांच्या अगर बोरकरांच्या काळोखासारखा तो काळोख जिवंत होत नाही, डोळ्यांसमोर तितक्या प्रत्ययकारीपणानं उभा राहत नाही. 'डोळे झाकून बुडुळे फाटतात भरल्या पोटी आतडी तुटतात' असं ते म्हणतात तेव्हा तो अनुभव संवेदनात्मक न वाटता प्रतीकात्मक वाटतो. त्यांच्या कवितेत पुन्हा पुन्हा येणारा ओला अगर गाणारा पक्षीदेखील खरा न वाटता असाच प्रतीकात्मक वाटतो. म्हणजे ते प्रत्ययकारी शब्दचित्र निर्माण करीत नाहीत असं नाही. 'घर' सारख्या कवितांत त्यांनी तसं समर्थपणे केलं आहे. पण असं करणं ही त्यांच्या कविमनाची प्रधान प्रवृत्ती नाही. आणि जेव्हा ते शब्दचित्रं निर्माण करतात तेव्हादेखील ती काहीशी अस्पष्ट, अनिश्चित असतात. असं व्हावं हे त्यांच्या बाबतीत स्वाभाविक आहे. कारण ते मुख्यत: डोळ्यांनी पाहत नाहीत तर मनानं पाहतात, अगर स्पर्श करतात अगर नादश्रवण करतात.

खानोलकरांची प्रतिमासृष्टी विविधतेनं नटलेली आणि प्रत्ययकारी आहे. जी आता दुसऱ्याची झाली आहे अशा प्रेयसीबद्दल ते म्हणतात, 'आणि अंगावरील वस्त्रासारखाच शेतात काळोख उतरला असेल !' ही एक प्रतिमा कितीतरी सांगते.

काळोख मनाची व्यथा प्रत्ययकारी रीतीने व्यक्त करतो. कारण तो तिच्या अंगावरील वस्त्रासारखा उतरतो. आणि तो उतरतो तो शेतात. तो असा शेतात उतरावा ही गोष्टदेखील अर्थपूर्ण आहे.

मर्ढेकरांनी नव्या वस्तूंतून, घटनांतून प्रतिमा निर्माण केल्या; जे अनुभव, जे शब्द ज्या प्रकारच्या प्रतिमा पूर्वी काव्यात येत नव्हत्या, त्यांना काव्यात स्थान प्राप्त करून दिलं. पु. शि. रेग्यांची प्रतिमासृष्टीदेखील अगदी निराळ्या प्रकारे वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. असा वेगळेपणा अगर असं नावीन्य खानोलकरांच्या प्रतिमासृष्टीत नाही. पण तीदेखील आपल्या परीनं वैशिष्ट्यपूर्ण आहे.

तिचं एक वैशिष्ट्य असं की ती अगदी साधी आहे. पावसानं दुथडी वाहणारा नाला जेव्हा घरात शिरतो तेव्हा ते अगदी साधेपणानं म्हणतात : 'संसार जाहला एक भातुकली.' 'गाणे' या कवितेच्या शेवटी ते असेच साधेपणानं म्हणतात : 'एक सबंध गाणेच गाणे म्हणतेय आणि एक सबंध गाणेच गाणे ऐकतेय.' 'तुटलेला कडा' या कवितेतील 'ध्वाः तंतुवाद्यच छेडतोय मेघयक्ष किरमिजी उदासपणे, ह्या प्रतिमेत पुन्हा हेच वैशिष्ट्य जाणवतं. अशी कितीतरी उदाहरणं देता येतील. त्यांच्या प्रतिमा भर्जरी नाहीत, सगळ्या आशयाला एकदम वेगळाच उठाव देणाऱ्या नाहीत, मनात घर करणाऱ्या नाहीत. वाहत्या पाण्यातून पान वाहत यावं तशी त्यांची प्रतिमा असते. आणि पाण्याबरोबर ती सहजगत्या वाहत जाते. आणि असं असूनही त्यांचं काव्य प्रत्ययकारी झालेलं आहे. किंवा असं आहे, म्हणूनच त्याला स्वतःची अशी वेगळी प्रत्ययकारिता लाभली आहे. मराठी साहित्य भर्जरीपणापासून साधेपणाकडे गेली, काही दशके प्रवास करीत आहेत. खानोलकरांची प्रतिमासृष्टी हा त्या प्रवासातला आणखी एक टप्पा आहे.

खानोलकरांच्या प्रतिमांचं आणखी एक वैशिष्ट्य असं की त्यांच्या प्रतिमा प्रामुख्यानं डोळ्यांनी अगर अन्य इंद्रियांनी निर्माण केलेल्या नाहीत. त्या प्रामुख्यानं भावस्थितीतून—काहीशा अबोध अशा भावस्थितीतून स्फुरलेल्या आहेत. त्या चपखल बसणाऱ्या आहेत असं डोळ्यांना जितकं जाणवतं त्याहून आत कुठेतरी अधिक पटतं. रंग, आकार, गंध यांतल्या विविधतेचं दर्शन त्यांच्या प्रतिमा घडवीत नाहीत.

खानोलकरांच्या प्रतिमांचे विषय अनेक आहेत. पण 'ओला पक्षी', 'गाव', 'किरमिजी मेघ,' 'गाणं', 'मंजूळ गाणं', 'दीप' असे काही प्रतिमाविषय त्यांच्या विशेष आवडीचे आहेत. खरं म्हणजे त्यांचा तो 'ओला पक्षी' माझ्यासारख्या वाचकाला नीटसा प्रतीत होत नाही. पण तो त्यांच्या वैयक्तिक अनुभवमिश्रणाचा एक महत्त्वाचा घटक आहे हे उघडच आहे. त्यांच्या प्रतिमासृष्टीवरून व शब्दसृष्टीवरून त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाविषयी काही अनुमानं आपल्याला बांधता येतील. पण त्यांच्या काव्याच्या रसग्रहणासाठी ते आवश्यक आहे असं म्हणता येणार नाही.

शिवाय तसं करण्यात काही धोकेही आहेत. म्हणून तो प्रयत्न या लेखात मी करीत नाही.

या साऱ्या विवेचनातून खानोलकरांनी मराठी कवितेला काय दिलं असं आढळून येतं ? मराठीतले ते एक फार वरच्या दर्जाचे कवी आहेत ही गोष्ट निर्विवाद आहे. त्यांचा अनुभव सच्चा आहे, माणसाच्या जीवनातील सुखदु:खं, चिंतनं, स्वप्नं, समस्या यांच्या मुळाशी जाऊन भिडणारा आहे. तो प्रामुख्याने भावनात्मक आहे. पण ती भावना संयत आहे. तिच्या उद्रेकानं तो लडबडलेला आणि धूसर झालेला नाही. त्यांच्या कवितेचं एक आकर्षक वैशिष्टच म्हणजे तिचा विलक्षण, अकृत्रिम साधेपणा. पुन्हा हा साधेपणा आशयघनतेला बाधक नाही तर तिला पोषक आहे. खानोलकर कुठल्याही जीवनविषयक दृष्टिकोनाचे गुलाम झालेले नाहीत. अनेक, अगदी वेगवेगळ्या आणि परस्पर विसंगत अशा भूमिकांवरून देखील ते अनुभव घेतात. यामुळेच त्यांच्यात कवितेत एक प्रकारचा ताजेपणा सतत टिकून राहिला. शेवटपर्यंत ते नवे शोध घेत राहिले. अनेक जुन्या-नव्या कवींच्या कवितेचे संस्कार त्यांच्यावर झालेले आहेत. पण त्यामुळे त्यांनी अनुकरणात्मक लेखन केलं नाही, तर आपल्या कवितेला अधिक संपन्न स्वरूप प्राप्त करून दिलं.

मर्ढेकर, पु. शि. रेगे यांच्यासारख्या कवींनी मराठी कवितेला अगदी नवीन असं काही दिलं. खानोलकरांनी तसं काही केलं नाही. परंतु मराठी कवितेतल्या विविध परंपरा आत्मसात करून स्वत:चं असं वैशिष्टचपूर्ण अनुभवविश्व साकार केलं. त्यांनी मराठी कवितेत वेगळं अगर नवीन असं काहीच केलं नाही, असं मात्र नव्हे त्यांनी मराठी कवितेला अधिक अभिजात असा साधेपणा प्राप्त करून दिला. त्याचप्रमाणे गझल या काव्यप्रकारात जो एक पारंपरिक आशय आढळत असे, त्याहून वेगळा, अधिक संपन्न असा आशय त्याच्यात ओतला. गझल हा काव्यप्रकार मराठी कवितेनं आत्मसात करण्याच्या प्रवासात त्यांनी एक पुढला टप्पा गाठला.

विश्वविद्यालयीन शिक्षण ज्याला मिळू शकलं नाही, दारिद्र्यात जो पिचत होता, आणि ज्याचा अल्पवयात मृत्यू झाला अशा या कवीने केलेली ही कामगिरी खात्रीनं मोठी लक्षणीय आहे.

खानोलकरांची नाटके

खानोलकरांनी कविता लिहिल्या तशी नाटकंही लिहिली. पुस्तकांच्या संख्येकडेच बघायचं म्हटलं तर त्यांचे कवितासंग्रह तीनच आहेत, उलट स्वतंत्र नाटकं सहा आहेत. त्याशिवाय त्यानी रूपांतरित केलेली नाटकं वेगळीच.

लेखनावरच खानोलकरांचा चरितार्थ बऱ्याच अंशी अवलंबून होता. आणि

त्यांची काही नाटकं साहित्यबाह्य कारणांनी गाजली. त्यामुळे कदाचित असा समज होईल की केवळ व्यावहारिक कारणांनी त्यांनी इतकी नाटकं लिहिली. परंतु त्यांची नाटकं वाचली म्हणजे हा समज निराधार आहे हे कळतं. ज्याला काही साहित्यिक मूल्य आहे असं काहीतरी महत्त्वाचं व्यक्त करण्यासाठी खानोलकरांनी आपली नाटकं लिहिली आहेत. मानवी जीवनातल्या काही मूलगामी समस्यांचे भोवरे त्यांच्या मनात गरगरत होते आणि त्यातून ही नाटकं निर्माण झाली आहेत.

खानोलकरांच्या नाटकांतल्या अनुभवविश्वाचं स्वरूप सांगण्यासाठी त्यांची पात्रं मध्यमवर्गीय आहेत की नाही, कोणत्या प्रकारचं जीवन ती जगतात, या प्रश्नांची उत्तरं देणं अप्रस्तुत ठरतं. याचं एक कारण असं की ज्या समस्या या नाटकांच्या केन्द्रस्थानी आहेत, त्या अमक्या एका समाजाच्या, वर्गाच्या अगर कालखंडाच्या नाहीत. मानवी जीवनात उपस्थित होणाऱ्या त्या चिरंतन समस्या आहेत.

'एक शून्य बाजीराव' या नाटकात नाटक व व्यावहारिक जीवन यांचं नातं असतं तरी काय याचा शोध खानोलकरांनी घेतला आहे. एक नाटकाचा प्रयोग व्हायचा असतो आणि मग होत असतो. आणि त्या वेळी वास्तव जीवन त्या नाटकात घुसतं आणि पुढे तर त्याचा ताबाच घेतं. पण नंतर ते वास्तव जीवनच नाटकाचं रूप घेतं तेच बेटं नाटकी व्हायला लागतं. आणि या सगळ्या प्रकारात नाटक फसतं आणि वास्तव जीवनातही एक शोकान्तिका घडते. नाटक आणि वास्तव जग ह्या दोन्ही विश्वांत एकाच वेळी वावरू पाहणारा बाजीराव मृत्यू पावतो– विदु-षकीपणा करीत मरतो. आणि लोकांना त्याचा मृत्यू हे नाटकच वाटून ते टाळ्या पिटतात. एका काठीला आधाराशिवाय उभी करण्याचा त्याचा प्रयत्न फसतो.

'अभोगी' नाटकात कथेकरी गणपतीला नमन करून कथेला सुरुवात करतो आणि अखेरीला तोच म्हणतो 'तुम्ही दयेच्या सिंधूमधीतरी असुची प्रेते या तरी याहो फेकू.' दयेच्या सिंधूचा उपयोग शेवटी होतो तो शापित, हतभागी माणसांची प्रेते फेकण्यासाठी. म्हटलं तर ही एक प्राचीन काळातील साधीसुधी प्रेमकथा. पण एक विचित्र शापाचा फास तिच्या गळ्याभोवती आवळला जातो. आणि प्रेयसीचा गळा दाबून प्राण घेणं हे प्रियकरानं जिवंत राहण्यासाठी आवश्यक ठरतं. नियती प्रेमिकांना एकत्र आणते तीच मुळी त्यांच्या मीलनाचा मृत्यूलेख लिहून. कठोर नियतीला पाझर फुटत नाही. पण तिनं ज्याच्याद्वारे आपलं कार्य साधलं त्या घटदत्त ऋषीच्या डोळ्यांत अश्रू येतात आणि अश्रूंमुळेच तो मृत्युमुखी पडतो. ज्याच्या डोळ्यांत अश्रू येणं हे स्वाभाविक, त्या माणसाच्या हातूनच नियती आपले कठोर हेतू पार पाडते. आणि तसं करताना त्या माणसाचाही नाश करते. हे सगळं असं का व्हावं ते उमगत नाही. आणि ते व्हावं हे टळत नाही.

'रखेली' नाटकातल्या सर्वच पात्रांना काहीतरी हवं असतं आणि त्यांना

हवं असतं ते तसं अगदी साधं सरळ रास्त असतं. पण या सगळ्यांच्या ईप्सितांचा असा काही तिढा बसतो की कोणालाच हवं ते मिळत नाही. प्रत्येकाला जे हवं असतं त्यातच मुळी काही उणेपणा असतो. आणि ह्या सगळ्या वजावाकीतून अखेर काहीच शिल्लक राहत नाही. एका कुटुंबातली माणसं परस्परांना परकी असतात किंवा होतात आणि पद्मनाभ काळ्यांना जी दोन परकी माणसं आपली जवळची वाटतात, तीदेखील अखेर त्यांना परकी होतात. अशी ही जवळच्या माणसांच्या अनिवार्य परकेपणाची कथा आहे.

'अवध्य' हे नाटक म्हणजे गंगाधर गायतोंडे या साहित्यिकाची शोककथा आहे. माणसावरचा त्याचा विश्वासच उडालेला असतो. कलावंत म्हणून त्याला जी संवेदनक्षमता लाभलेली असते तिच्यामुळेच तो उडालेला असतो. सौंदर्याचा, माणसांना जोडणाऱ्या प्रीतीचा जन्मच मुळी पिशाच्चवत वासनाचक्रातून झालेला आहे, हे त्याला जाणवतं आणि मग ते सौंदर्य त्याला सौंदर्य वाटत नाही. तो माणसांचा द्वेष करतो, त्यांच्यावर सूड उगवायला पाहतो आणि त्याच वेळेला त्याच्यातला कलावंत असंही म्हणत असतो, 'मला रडायला दे निदान एखादा कोपरा, मला हसायला दे निदान एखादा कोपरा' एकाच कलावंताच्या हृदयातल्या या दोन प्रेरणांची सांगड बसतच नाहीं. सौंदर्य आणि पिशाच्चवत वासनाचक्र यांचा मेळ बसत नाही. आणि मग जीवितप्रेरणेनं, वासनाचक्रानं झपाटलेल्यांचा आणि जीवनात अर्थ शोधणाऱ्या कलावंताचाही मृत्यू होतो.

'श्रीमंत पतीची राणी' हे नाटक सुखान्त आहे. पण ते सुखान्त करते ती एक वेडसर, आपण वेडी आहोत हे कबूल करणारी मुलगी. जिचं लग्नच झालेलं नाही अशी ही मुलगी पतिव्रता, कुलवधू असल्याचं नाटक करते. आणि त्या नाटकातूनच एका चाळीतलं जीवन सोज्वळपणानं उजळून निघतं. वेडं कोण आणि शहाणं कोण असा संदेह निर्माण होतो.

'सगेसोयरे' या नाटकात बोट बुडाल्यामुळे आपलं सारं कुटुंब गमावून बसलेला मनुष्य साऱ्या जगावर, कोणातरी परक्या माणसांवर सूड काढायला बाहेर पडतो, आणि ज्यांच त्याला वाईट करायचं असतं त्यांचंच भलं होताना तो पाहतो. ज्यांचा द्वेष करायला तो निघतो तेच चमत्कारिकपणे त्याचे सगेसोयरे होतात. त्यांचाच त्याला आधार हवासा वाटतो. आणि त्याच वेळी ती माणसं त्याला झिडकारतात. पण त्यांच्यातली एक स्त्री त्याला शुभ्र पांघरूण घालते. आणि तिच्या वांझ कुशीत एक नवा जीव त्या वेळीं आकाराला येत असतो. माणसं तोडताही येत नाहीत, जोडताही येत नाहीत. त्यांचा द्वेष करता येत नाही आणि त्यांचं प्रेमही मिळवता येत नाही. त्यांना दुष्ट म्हणावं तर ती भलेपणानं वागतात आणि भलं

म्हणावं तर दुष्टपणा करतात. असं हे सग्यासोयऱ्याचं न तुटणारं आणि न जुळणारं नातं असतं.

प्रत्येक लेखकाच्या अनुभवविश्वाचं वास्तव, व्यावहारिक पातळीवरच्या अनुभवांशी कमी-अधिक जवळचं अगर दूरचं नातं असतं. हरिभाऊ आपटयांच्या अनुभवविश्वाचं व्यावहारिक पातळीवरच्या अनुभवांशी अगदी जवळचं नातं आहे. हॅन्स ख्रिश्चन अँडरसनच्या बाबतीत हे नातं दूरचं आहे. काफ्काच्या बाबतींतही ते असंच पण वेगळ्या प्रकारे दूरचं आहे. खानोलकरांचं अनुभवविश्व एका परीनं व्यावहारिक पातळीवरच्या अनुभवांशी जवळचं नातं सांगणारं आहे. पण त्यांची नाटकं वाचताना ती व्यावहारिक पातळीप्रमाणे आणखी एका वेगळ्या पातळीवर घडत आहेत असंही सारखं जाणवतं. त्यात ज्या घटना घडतात, ज्या प्रकारे त्या घडतात आणि त्यांतली पात्रं ज्या प्रकारे बोलतात व वागतात, ते सगळं एका वेगळ्या पातळीवर घडत आहे असं सारखं जाणवत राहतं. 'एक शून्य बाजीराव' या नाटकातल्या नाटकाचा प्रयोग, त्या नाटकातला बाजीराव हे पात्र आणि काही अंशी इतरही पात्रं, त्यांचं वागणं आणि बोलणं या गोष्टी व्यावहारिक जगातल्या घडामोडीत चपखल बसणाऱ्या नाहीत. या घडामोडींच्या नियमानुसार त्या घडत नाहीत. त्यांच्या सर्वच नाटकांत हे कमी अधिक प्रमाणात जाणवतं.

ही जी अनुभवांची वेगळी पातळी आहे ती परिकथांतल्या अनुभवांची नव्हे, अगर मर्ढेकरांच्या 'रात्रीचा दिवस' या कादंबरीतील संज्ञाप्रवाहाचीही नव्हे. स्वप्नरंजनाची तर ती पातळी नाहीच आणि मनोविश्लेषणातून मनातल्या ज्या प्रेरणांचं आणि हालचालींचं अस्तित्व आपल्याला कळतं त्या प्रेरणा व हालचाली या नाटकात साकार झाल्या आहेत, असंही आपण म्हणू शकत नाही. असं जाणवतं की व्यावहारिक पातळीवर अनुभव घेताना त्या पातळीशी समांतर अशा एका वेगळ्या पातळीवर खानोलकरांचं मन हे अनुभव ग्रहण करीत आहे, त्यांचा अन्वयार्थ लावीत आहे. आणि या वेगळ्या पातळीवर हे जे घडतं, ते त्यांच्या नाटकांत अवतरत आहे.

या वेगळ्या पातळीवरल्या अनुभवामागे काही एक तत्त्वचिंतन आहे. पण ती पातळी तत्त्वज्ञानाची नाही. या पातळीतल्या अनुभवांमागे काहीएक श्रद्धा अगर मूल्ये आहेत. पण श्रद्धाळू भूमिकेतून हे अनुभव घेतलेले नाहीत. अनुभवांत काही परत परत आढळणारे आकार शोधण्याचा प्रयत्न या पातळीवर होतो, पण हे आकार वेगळ्या प्रकारचे आहेत ही पातळी व्यावहारिक पातळीशी नातं ठेवणारी, तिला समांतर राहणारी आहे. पण तिचे पाय जमिनीवरून सुटलेले आहेत. नव्हे ते जमिनीवर टेकावे असा प्रयत्नच नाही. एक वेगळाच अन्वयार्थ ती शोधते आहे. अतिवास्तव हा शब्द मी अनेकदा वापरलेला पाहिलेला आहे. त्याच्या अर्थाची

विवरणंदेखील मी अभ्यासली आहेत, पण अतिवास्तव म्हणजे काय हे मला कळलेलं आहे असं मी म्हणू शकत नाही. पण मी ज्या एका वेगळ्या पातळीचं वर्णन केलं त्या पातळीवरचे अनुभव हे अतिवास्तव असतील तर खानोलकरांच्या नाटकातले अनुभवविश्व हे अतिवास्तव (surreclist) आहे असं आपल्याला म्हणता येईल. मला मात्र त्याचं असं वर्णन करणं तितकंसं पसंत नाही.

खानोलकरांच्या नाटकातील अनुभवविश्वात काही आकार पुन:पुन्हा आढळतात. या आकारांची नोंद करणं रसग्रहणाच्या दृष्टीनं उपयुक्त वाटतं. एक आकार असा की त्यांच्या नाटकात एक अगांतुक व्यक्ती नेहमी प्रवेश करते आणि नाटकाचा जणू ताबाच घेते- आणि मग पुढे पुढे असं जाणवू लागतं की ही व्यक्ती खरोखर अगांतुक नाही. त्या नाटकातल्या जगाशी तिचं फार घनिष्ट नातं आहे. तिला वगळून त्या जगातले व्यवहार करण्याचा प्रयत्न चालला होता. पण तसं करणं अशक्यच होतं. ‘एक शून्य बाजीराव’ या नाटकातला बाजीराव हे असं अगांतुक पात्र. पण तो मुळी त्यांत घडणाऱ्या नाटकाचा जनकच असतो. आप्पाराव हे त्या नाटकातलं पात्रही एक परीनं अगांतुकच. पण ते आणि बाजीराव हे दोघेही त्या नाटकाचा कबजा घेतात आणि आपण दोघे काही अदृश्य नात्यानं जोडलेले आहोत हे त्या दोघांनाही तीव्रतेनं जाणवत असतं. ‘सगेसोयरे’ या नाटकात देशमुख हे पात्र असंच अगांतुकपणे प्रवेश करतं आणि नाटकाचा कबजा घेतं. त्यांनी त्या नाटकात यावं याला व्यवहारिक दृष्टया सयुक्तिक असं काहीही कारण नाही. पण एका वेगळ्या तर्कशास्त्रानुसार त्यानी तेथे येणं अपरिहार्य आहे असं आपल्याला जाणवतं, ‘श्रीमंत पतीची राणी’ या नाटकात सुधा अशीच अगांतुकपणे येऊन टपकते आणि नाटकाचा ताबा घेते. तिनं तेथे येणंही नंतर तसंच अपरिहार्य वाटू लागतं. ‘अवध्य’ नाटकातल्या गंगाधर गायतोंडेबरोबर दुसरा एक अदृश्य गंगाधर गायतोंडे नाटकात येतो. आणि नाटक पहिल्या गंगाधरच्या हातून हिसकावू पाहतो. रखेली नाटकातली ‘प्रिया’ आणि ‘अभोगी’ नाटकातला ‘घटदत्त’ ही पात्रं अशीच अगांतुक आणि आवश्यक आहेत.

ही अगांतुक पात्रं खानोलकरांच्या नाटकांचा ताबा घेऊन त्यांचं स्वरूपच पालटून टाकतात. परंतु वरवर पाहता तरी हा बदल एकाच स्वरूपाचा नसतो. त्याच्या हस्तक्षेपामुळे एक शून्य बाजीराव, अवध्य, रखेली आणि अभोगी ही नाटकं शोकान्त होतात, पण श्रीमंत पतीची राणी हे नाटक तितक्याच सहजतेनं सुखान्त होतं. आणि सगेसोयरे हे नाटक धड सुखान्त होत नाही अगर शोकान्तही होत नाही. आणि ‘एक शून्य बाजीराव’ हे नाटक सोडलं तर त्यांच्या कुठल्याच नाटकाचं निखळ शोकात्मिका असं वर्णन करता येणार नाही. खरं म्हणजे ज्या दोन समांतर पातळ्यांवर ही नाटकं घडतात, त्यांच्या संदर्भात शोकात्मिका हा घाट अप्रस्तुत ठरतो. या

नाटकांतली अपरिहार्यता आणि शोकात्मिकेतील अपरिहार्यता या अगदी वेगळ्या गोष्टी आहेत. ज्या काही एका वेगळ्या पातळीवरच्या शक्ती अगर पात्र या नाटकांचा कबजा घेतात, त्यांची अमुक एक व्यावहारिक पातळीवरचा परिणाम घडवून आणावा अशी मुळी प्रकृतीच नसते. त्या आपल्या अस्तित्वात असतात, आपल्या प्रकृतीधर्मानुसार वागतात आणि त्या वागण्याचे व्यावहारिक पातळीवर कसेही परिणाम घडू शकतात. पण एक गोष्ट मात्र खरी की ही पात्रं आणि ज्या एका वेगळ्या विश्वातून ती येतात ते विश्व यांच्यामुळे व्यावहारिक पातळीवरच्या जीवनात एक प्रकारची अस्वस्थता निर्माण होते. चांगलं काय आणि वाईट काय, नैतिक काय आणि अनैतिक काय, माणसाला काय हवंसं वाटतं आणि खरोखर काय हवं असतं, तो काय मिळवायला पाहतो आणि प्रत्यक्षात मिळवतो काय, याबद्दल गोंधळ निर्माण होतो, प्रश्न उपस्थित होतात. हे प्रश्न पुन्हा स्वच्छ, स्पष्ट नसतात, ते स्पष्ट शब्दांत मांडून त्यांच्याकडे निरखून पाहता येत नाही. ते प्रश्नदेखील गोंधळलेलेच असतात.

खानोलकरांच्या नाटकांतील पात्रं आणि घटना अशा दोन पातळ्यांवर वावरत असल्यामुळे व्यावहारिक संभाव्यतेचे, मानसिक सुसंगतीचे नियम त्यांना लावणं अशक्य असतं. ' सगेसोयरे ' या नाटकातले देशमुख नरहरी आणि मीरा यांच्या घरी का येतात ? तर आपले येतात. ते अमक्या एका प्रकारे का वागतात ? तर आपले वागतात. एक प्रकारे वागायचं असं ते ठरवतात आणि मग वेगळंच का वागतात ? तर आपले वागतात. व्यावहारिक पातळीवर या प्रश्नांची संभाव्यतेच्या नियमानुसार उत्तरं देण्याचा प्रयत्न खानोलकर करतात. सगळं ठाकठीक करण्याची खटपट करतात. पण तो एकंदर प्रयत्न काही नीटसा यशस्वी होत नाही. त्यांची ती सारवासारवी काही मनाला पटत नाही. हे सगळं ओढूनताणून जमवलेलं आहे. असं वाटतं; पण त्याबरोबरच असंही जाणवतं की ही एका वेगळ्या पातळीवरची संभाव्यता आहे, संगती आहे. तिचे नियम काय आहेत ते आपल्याला माहीत नाही, कळत नाही. कदाचित नियमांचं अस्तित्वच त्या पातळीवर संभवत नसेल; पण या वेगळ्या पातळीवरची जी संभाव्यता आहे तिच्यानुसार हे सगळं घडत आहे. या अगांतुकपणात आणि विस्कळीतपणातही काही एक सच्चेपणा आहे.

खानोलकरांच्या नाटकात जी पात्रं आहेत, त्यांत निखळ वाईट अगर दुष्ट असं एकही पात्र आपल्याला आढळत नाही. वामन मल्हार जोश्यांनी कुठेतरी असं म्हटलं आहे की केवळ दुष्ट माणूस आपल्याला कल्पिताच येत नाही. खानोलकरांचंही तसंच आहे. त्यांची सगळीच पात्रं तशी साधी, प्रेमासाठी भुकेलेली, चांगुलपणाला प्रतिसाद देणारी असतात. त्यांचे संघर्ष होतात. पण त्या संघर्षात त्यांचं मन रमत नाही. खानोलकरांचंही रमत नाही. त्यांचं अनुभवविश्व असं मूलतः

संघर्षहीन आणि म्हणूनच पचपचीत आहे. प्रत्येक धर्मप्रवर्तकाला, राजनीतिज्ञाला, नीतिवेत्त्याला आणि व्यास-वाल्मिकींसारख्या थोर कलावंतांना ज्याचं अस्तित्व या ना त्या स्वरूपात जाणवलं, त्या सैतानाला खानोलकरांच्या नाटकातल्या अनुभवविश्वात खऱ्या अर्थानं मुळी स्थानच नाही.

खानोलकरांच्या नाटकात पुन:पुन्हा एक विनोदी पात्र आणलेलं असतं. निदान खानोलकरांचा तसा प्रयत्न असतो. 'सगेसोयरे' या नाटकातली हरिभाऊ आणि सबनीस ही पात्रं हास्यकारक आहेत. निदान खानोलकरांचा त्यांना हास्यकारक करण्याचा प्रयत्न आहे. हरिभाऊंचा मृत्यू हीदेखील तशी हास्यकारक घटना आहे. 'एक शून्य बाजीराव' या नाटकातला बाजीराव आणि त्याचा मृत्यू हे असेच हास्यकारक आहेत. 'श्रीमंत पतीची राणी'मधला सुखी, 'अभोगी'तला विदूषक, 'रखेली'तला विष्णू, 'अवध्य'मधला पंढरी ही पात्रं अशीच विनोदी म्हणून त्यात येतात. इतरही काही पात्रं आणि नाटकांतले काही प्रसंग असेच विनोदी आहेत. पण का कोण जाणे, हा विनोद काही कधी जिवंत होत नाही. चिं. वि. जोशी अगर अत्रे यांच्यासारख्यांच्या साहित्यात ज्या प्रकारचा विनोद असतो, त्या जातीचा हा खानोलकरांचा विनोद नाही, हे आपल्याला जाणवतं. तो एका वेगळ्याच पातळीवरचा, जातकुळीचा विनोद आहे, पण तो त्या पातळीवरही जमत नाही. हा वेगळ्या पातळीवरचा विनोद जसा थर्बर या अमेरिकन लेखक-चित्रकाराला जमतो, तसा खानोलकरांना जमत नाही. कुठे तरी काहीतरी फसतं.

या विनोदाचं आणि मृत्यूचं कुठंतरी अखेर नातं जुळतं. नव्हे मृत्यू ही खानोलकरांच्या जवळजवळ प्रत्येक नाटकात ठसठशीतपणे घडणारी घटना आहे. हा मृत्यू जसा त्यांच्या नाटकात असतो तसाच वेडसरपणाही असतो. आणि त्यांच्या विनोदाचं जसं मृत्यूशी नातं असतं तसं वेडसरपणाशीही असतं. त्यांच्या नाटकांतली वेडसर पात्रं शहाण्या समजल्या जाणाऱ्या माणसांना वेडं ठरवत असतात आणि असं घडत असताना विनोदनिर्मिती होत असते. किंवा निदान तसा खानोलकरांचा प्रयत्न असतो.

खानोलकरांच्या अनुभवविश्वाच्या स्वरूपाचं विवेचन करताना त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीविषयीदेखील बरंचसं सांगितलं गेलं आहे. तेव्हा त्या पद्धतीचा स्वतंत्रपणे विचार करताना वरील विवेचनात थोडी भर घालणं एवढंच काम शिल्लक आहे. खानोलकरांच्या कवितेतले अनुभव ज्या साधेपणानं व निरागसपणानं घेतलेले आहेत, त्याच प्रकारे त्यांच्या नाटकांतले अनुभवही घेतलेले आहेत. आपण विशेष हुशारीनं आणि वेगळेपणानं अनुभव घेत आहोत असा दिमाख एखाद्या दिलीप चित्र्यांसारख्या लेखकाच्या लेखनात आपल्याला आढळतो. तिरकसपणा अगर चमत्कृती यांचं दर्शन दुसऱ्या कोणाच्या लेखनात आढळतं. कोणी आपलं

साहित्य सामाजिक बांधिलकीत हेतुतः अगर सहजपणे बुचकळत असतं. असा अभिनिवेश, अट्टाहास अगर अशी बंधनं खानोलकरांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीत नाहीत. ते अगदी साधेपणानं आणि निरागसपणे अनुभवाला सामोरे जातात किंवा खरं म्हणजे अनुभवाचा प्रवाह आपल्या अंगावरून वाहू देतात. डिकन्ससारखा एखादा लेखक आधाशीपणानं स्वतः पुढं होऊन अनुभव घेतो. खानोलकर अनुभव घेत नाहीत. त्यांना ते येतात. उन्हा-पावसात भुई तापावी आणि भिजावी, तसं त्यांचं होतं. त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीच्या या व अशाच इतर वैशिष्टयांची चर्चा त्यांच्या कवितेच्या संदर्भात झालेली आहे. त्या चर्चेची पुनरुक्ती न करता त्यांच्या नाटकांच्या संदर्भात वेगळी काही वैशिष्टय जाणवतात का तेवढंच आपण पाहू.

एका वैशिष्टयाचा उल्लेख आधीच झाला आहे. ते असं की त्यांच्या नाटकांतले अनुभव दोन पातळ्यांवरून घेतलेले असतात आणि या दोन पातळ्यांवरील अनुभवांचं एक चमत्कारिक मिश्रण त्यांच्या नाटकांत आढळतं. त्यांची नाटकं घडत असतात व्यावहारिक वास्तवाच्या पातळीवर. ती तशी घडत आहेत असं दाखवण्याचा खानोलकर सतत प्रयत्न करीत असतात. एका वेगळ्या पातळीवरच ज्या संयुक्तिक अगर संभाव्य ठरतील अशा घटना अगर अशी पात्रं नाटकात आली की व्यावहारिक पातळीवरही ती संभाव्य आहेत, त्या विश्वात चपखल बसणारी आहेत असं दाखवण्याची ते धडपड करतात. पण तरी त्या वेगळ्या पातळीचं अस्तित्व सतत जाणवतं. आणि त्याचबरोबर व्यावहारिक वास्तवाच्या पातळी-वरच्या त्यांच्या नाटकाची चमत्कारिक ओढाताण होते. खाडिलकरांचं नाटक कसं जमिनीवर घट्ट पाय रोवून उभं असतं. स्वयंवर नाटक व्यावहारिक पातळीवरच नव्हे तर परिकथेच्या पातळीवरही घडतं. परंतु तरीदेखील त्याचे जमिनीवरचे पाय सुटत नाहीत. उलट खानोलकरांच्या नाटकांचे पाय मात्र जमिनीवरून सुटतात. आणि धड अंतराळातून नाही आणि धड जमिनीवरून नाही असा त्यांचा प्रवास होतो. त्यातल्या घटना आणि पात्रं खरी हाडामांसाची वाटत नाहीत. त्यातल्या संभाव्यतेला कोठेतरी ढळ पोहोचतो. त्यांतले विचार कसेतरी कुठेतरी वाहत जातात, अगर त्यांचा गुंता होतो. त्यामुळे खानोलकरांची सगळीच नाटकं फसतात.

आपल्या मनात जे घडत आहे ते दोन पातळ्यांवर घडत आहे, आपण दोन पातळ्यांवरच्या अनुभवांचं मिश्रण करतो आहे याची जाणीव खानोलकरांना होती की नाही कोण जाणे ! त्यांच्या नाटकांवरून असं वाटतं की ही जाणीव त्यांना अंशतः अस्पष्टपणे होती, परंतु पूर्णत्वानं नव्हती. आणि ह्या दोन पातळ्यांवरच्या अनुभवांना एकत्र आणताना त्यांचा संपूर्ण मिलाफ झाला पाहिजे याची त्यांना निश्चितच जाणीव नव्हती. कारण हा मिलाफ संपूर्णपणे कोणत्याच नाटकात

झालेला नाही आणि निरनिराळ्या नाटकांत तो निरनिराळ्या प्रमाणात झाला आहे. तो त्यातल्या त्यात अधिक यशस्वीपणे झाला आहे तो 'श्रीमंत पतीची राणी' या नाटकात. आणि तो करण्यात त्यांना फार मोठं अपयश आलं आहे ते 'अवध्य' या नाटकात. त्यातल्या गंगाधर गायतोंडे या लेखकाबरोबर अदृश्यपणे वावरणारा दुसरा गंगाधर गायतोंडे अगदीच खोटा आणि हास्यास्पद वाटतो. खांडेकरी थाटाच्या चांगलं आणि वाईट यातल्या झगड्याचं स्वरूप या दोन गंगाधरांच्या परस्परातील संवादांना येतं.

दोन पातळ्यांवरच्या अनुभवांचा मिलाफ करण्याच्या या अयशस्वी प्रयत्नामुळे त्यांच्या नाटकांतली पात्रं, घटना आणि विचार यांना एक चमत्कारिक विशविशीतपणा आला आहे. त्यांच्या पात्रांकडे बघायचं कसं ते वाचकांना तर कळत नाहीच, पण आपण कोण आहोत हे त्या पात्रांनाही धडपणे कळत नाही. कोणत्याही पात्रांची सुसंगत अगर विसंगत वागणूक आतल्या प्रेरणेतून स्फुरलेली असली म्हणजे ते पात्र जिवंत आणि एकसंध होतं. खानोलकरांच्या पात्रांच्या बाबतीत तसं घडत नाही. त्यांच्या नाटकांतले संवाद उगीचच लांबतात. कुठेतरी घरंगळत जातात. आणि त्यातल्या घटना जिवंत होत नाहीत. त्या आपल्या घडत असतात.

त्यांच्या सर्वच नाटकांत विनोदाचा एक धागा अगर प्रवाह असतो. काहीतरी एक वेगळ्या जातीचा, जेम्स थर्बर या अमेरिकन लेखकाच्या विनोदाशी नातं असलेला विनोद खानोलकर साधण्याचा प्रयत्न करीत आहेत, हे आपल्याला जाणवतं. खुळेपणाशी कुठेतरी या विनोदाचं नातं असतं. तो खुळेपणा हा तसं पाहिलं तर खुळेपणा नसतो. उलट त्यांच्या नाटकातली शहाणी पात्रं ज्याला शहाणपणा समजतात, तोच एक परीनं खुळेपणा असतो. या आयुष्याकडे खुळ्याच्या नजरेनं पाहिलं तरच त्याला काही अर्थ प्राप्त होतो. ह्या सगळ्या गोष्टी आपल्या विनोदांच्या द्वारे खानोलकर सुचवीत असतात. म्हणजेच त्यांच्या नाटकांतला विनोद हा त्या नाटकांना ठिगळासारखा जोडलेला नाही किंवा त्यांच्या अनुभवविश्वातला तो एक केवळ धागा अगर प्रवाह नाही. तो त्या अनुभवविश्वाच्या गाभ्याचाच भाग आहे. म्हणजेच या विनोदी दृष्टिकोनाला त्यांच्या नाटकात महत्त्वाचं स्थान आहे. हा विनोद जर खानोलकरांना साधला असता तर मराठी साहित्यातल्या विनोदाला एक नवं परिमाण प्राप्त करून दिल्याचं श्रेय त्यांना मिळालं असतं. पण तसं झालेलं नाही. 'श्रीमंत पतीची राणी' या नाटकात हा विनोद त्यातल्या त्यात जमला आहे. शिवाय सगळ्या नाटकाशीच तो कसा एकजीव झाला आहे. पण इतर नाटकांत तो जमलेला तर नाहीच, पण त्या नाटकांतल्या समग्र अनुभवाशी तो एकजीवही झालेला नाही. 'रखेली', 'अभोगी-' यांसारख्या नाटकात तो अर्थशून्यपणे बाजूला पडतो, तर 'एक शून्य बाजीराव'

या नाटकात तो कथावस्तूचाच विचका करतो.

खानोलकरांच्या नाटकांतील अनुभवविश्वाचा विचार हादेखील एक महत्त्वाचा भाग आहे. कोणत्याही साहित्यकृतीतले विचार तिच्याद्वारे व्यक्त होणाऱ्या विशिष्ट अनुभवसंघटनेचा एक अविभाज्य भाग असतात. ते विचार त्या अनुभवसंघटनेतून स्फुरलेले आहेत की नाहीत, तिच्या इतर अंगांशी सुसंगत आहेत की नाहीत, त्या अनुभवांना अधिक सकस आणि आशयपूर्ण करणारे आहेत की नाहीत, यावर त्यांची ग्राह्यता व मूल्य अवलंबून असतं. ते विचार तर्कशुद्ध आहेत की नाहीत अगर स्वतंत्रपणे मांडले तर आपल्याला पटतील की नाही, या गोष्टी त्यांच्या संदर्भात अप्रस्तुत असतात. या भूमिकेवरूनच खानोलकरांच्या नाटकातील विचारांकडे आपल्याला पाहायचं आहे.

खानोलकरांच्या सर्व नाटकांच्या मागे एक सुसंगत अशी वैचारिक भूमिका काही अंशी आहे आणि बऱ्याच अंशी नाही. त्याचप्रमाणे हे विचार तर्कशुद्धही नाहीत. पण हा काही त्यांच्या अनुभवांच्या वैचारिक भागाचा गुणही नव्हे आणि दोषही नव्हे. एखादं 'अवध्य'सारखं नाटक सोडलं तर त्यांच्या नाटकांतले विचार उपरे, बाहेरून चिकटवलेले वाटत नाहीत. या इतर नाटकांतही एखाद्या वेळी त्यांची पात्रं पल्लेदार वैचारिक भाषणं करतात आणि मग ती अप्रस्तुतही वाटतात. पण एकंदरीत त्यांचे विचार त्यांच्या अनुभवांशी निगडित असतात.

त्याचप्रमाणे अनुभवांच्या मुळाशी ज्या समस्या असतात त्यांचं आकलन करायची बौद्धिक ताकदही (खरं म्हणजे ही ताकद अंशतःच बौद्धिक असते.) खानोलकरांच्या जवळ आहे. त्यांच्या नाटकांतल्या समस्या कशा मूलगामी आणि चिरंतन स्वरूपाच्या आहेत, ते या विवेचनाच्या सुरुवातीलाच सांगण्यात आलेलं आहे. परंतु असं असूनही त्यांच्या नाटकांतल्या विचारांमुळे कोठेतरी असमाधान वाटत राहतं. सर्वच नाटकांबाबत असं वाटतं, पण त्यांच्या 'एक शून्य बाजीराव' या गाजलेल्या नाटकाविषयी असं विशेष वाटतं याचं एक कारण उघडच आहे. ते म्हणजे दोन पातळ्यांवरच्या अनुभवांना एकत्र आणण्याचा त्यांचा प्रयत्न. अनुभवांची जी व्यावहारिक, वास्तवाहून वेगळी अशी पातळी आहे. तिचं तर्कशास्त्र स्वतंत्र आहे. तिचे नियम वेगळे आहेत. कदाचित ज्यांना आपण नियम समजतो ते तिच्या संदर्भात अप्रस्तुत आहेत. 'एक शून्य बाजीराव' या नाटकातला बाजीराव आणि आप्पाराव अमक्या एका प्रकारे का वागतात यांची मानसशास्त्रीय अगर व्यावहारिक संगतीही लावणं अशक्य आहे. तरी पण त्यांनी अमक्या एका प्रकारे वागावं याच्यामागे काहीतरी संगती आहे, काही नियम आहेत असं जाणवतं. हे नियम विचारांच्या रूढ भाषेत पकडणं, व्यक्त करणं अशक्य आहे. ते व्यक्त करण्यासाठी एक वेगळीच भाषा निर्माण करायला हवी, पण तशी भाषा

खानोलकरांनी निर्माण केलेली नाही. आणि तरी आपल्या कृतींच्या संदर्भात दोन्ही पात्रं भाष्य करीत असतात आणि ते अपुरं, अप्रस्तुत आहे असं सारखं वाटत राहतं.

वाजीराव विष पितो ही घटनाच मुळी अगांतुक आहे. किंवा हे भस्म पुरुषाचं की स्त्रीचं या प्रश्नावरून शंकर व पार्वती यांचा होणारा वाद व त्याला नारदमुनींनी दिलेलं उत्तर ह्या गोष्टीदेखील व्यावहारिक वास्तवात वसणाऱ्या नाहीत. आणि बाजीराव न्यायासनासमोर भिकारी म्हणून उभा राहून भिकाऱ्यांना न्याय मागतो ही घटनादेखील नाटकाला आणखीनच कोठेतरी घेऊन जाते. जी एक मानवी समस्या नाटकाच्या केंद्रस्थानी आहे असं सुरुवातीपासून वाटतं, तिच्यापासून नाटक असं कुठेतरी दूर निघून जातं आणि मग त्यातले वास्तव जीवनाशी निगडित असलेले विचार असेच कुठेतरी लोंबकळत आहेत असं वाटतं.

नाटक हे केवळ नाटक राहू शकत नाही. त्यावर वास्तव जीवन ताबा मिळवू पाहतं आणि वास्तव जीवनानं नाटकाचा ताबा घेतला की वास्तव जीवनच नाटकासारखं होतं. कलावंतापुढे पडणारी ही बिनतोड समस्या आहे. खरं म्हणजे ही माणसाचीच समस्या आहे. ही ' एक शून्य बाजीराव 'ची मध्यवर्ती कथावस्तू आहे. तिच्याशी ह्या भिकाऱ्याच्या प्रश्नाचं नातं कसं आणि का जुळलं ते नाटकातून आपल्याला कळत नाही. आणि मग वाटायला लागतं की सुचतील ते विचार तर खानोलकरांनी नाटकात कोंबले नाहीत ? आणि जर अनुभवांच्या त्या एका वेगळ्या पातळीवर या गोष्टीचं नातं असलं तर ते कसं जडलं याचाही अनुरूप तर्कशास्त्राच्या ारे खुलासा होत नाही.

ह्या दोन पातळ्यांचा प्रश्न जरी बाजूला ठेवला आणि केवळ व्यावहारिक वास्तवाच्या पातळीवरून या नाटकांकडे व त्यातील विचारांकडे पाहिलं तरी असमाधान वाटतं. ' एक शून्य बाजीराव ' या नाटकात बाजीरावाचा विनोद फक्त नाटकातल्या पात्रांना आणि बहुधा नाटककाराला हसवतो. तो माझ्यासारख्याला हसवत नाही आणि प्रस्तुतही वाटत नाही. त्याच्या या विनोदी भाषणातच नाटकातले पुष्कळसे विचार आहेत. ते देखील कुठेतरी, कसेतरी भरकटत गेलेले आहेत आणि त्या भरकटण्यातही काही एक संगती आहे असं मला जाणवलं नाही.

' अभोगी ' नाटकात एक समस्या आहे. पण ती समस्या ज्या कथानकातून व्यक्त होते ते कथानकच ओढूनताणून जुळवलेलं वाटतं आणि त्यामुळे त्यातल्या विदूषकाचे ' विनोदी ' विचार असेच अर्धवट लोंबकळत राहतात.

जीवनाकडे, त्यातल्या गुंत्याकडे, त्यातल्या सुष्टदुष्ट प्रवृत्तींकडे आणि बिनतोड समस्यांकडे एका साध्या, निरागस दृष्टीनं पाहायचं ही एक वृत्ती मध्यंतरीच्या काळात मराठी लेखकात होती. ' कोमला ' कादंबरी या वृत्तीतून निर्माण झाली. ' बासूनाका 'देखील एक प्रकारे याच वृत्तीचं अपत्य. आणि खानोलकरांच्या

नाटकातदेखील हीच वृत्ती आढळते. जीवनाकडे प्रौढ, संस्कारित दृष्टीनं पाहायचं नाही आणि या प्रकारेच त्याचं एक वेगळं, सखोल, हृदयस्पर्शी दर्शन घडवायचं असा हा प्रयत्न. या वृत्तीतून चांगल्या कलाकृती निर्माण होऊ शकतात. 'कोसला' हे त्याचं उत्तम उदाहरण. पण या वृत्तीतून जे लेखन होतं त्याला अपरिहार्यपणे काही मर्यादा पडतात. या वृत्तीतून लेखक एक चांगली कादंबरी निर्माण करू शकतो. पण या वृत्तीतला ताजेपणा, निरागसपणा टिकवणं अवघड असतं आणि तो टिकवला तरी या वृत्तीतून वेगवेगळं जीवनदर्शन घडवणं अवघड असतं.

अशा प्रकारचं लेखन वाचलं म्हणजे आपला चेहरा बालसदृश (baby-face) ठेवण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या तरुणींची आठवण येते. सुरुवातीला तारुण्याच्या नव-लाईच्या काळात हा चेहरा आकर्षक वाटतो, त्याचा ताजेपणा हवाहवासा वाटतो. पण पुढे तो तितकासा बालसदृश राहत नाही. एक प्रकारचा जूनपणा त्या चेहऱ्या-वर येतो. शिवाय पुनःपुन्हा पाहिली की ती बालसदृशता व्यक्तित्वहीन, कंटाळवाणी वाटू लागते. कधी कधी तिची चीडही येऊ लागते. खानोलकरांच्या नाटकांच्या बाबतीतही असा प्रकार झाला आहे, पण अंशतःच. कारण खानोलकर मोठ्या ताकदीचे कलावंत असल्याकारणाने ते या बालसदृशतेत अडकून पडले नाहीत. आणि जीवनातल्या विविध समस्यांचं दर्शन त्यांनी अधिक प्रौढ भूमिकेतून आपल्या नाटकांच्या द्वारे घडवलं.

नाटकांच्या द्वारे लेखक जे अनुभव व्यक्त करतो ते एका विशिष्ट प्रकारे घेतलेले असावे लागतात. तरच ते नाट्यरूपाने व्यक्त होणं सयुक्तिक अगर नैसर्गिक वाटतं. असे अनुभव मनातल्या रंगभूमीवर प्रत्यक्ष पाहणं लेखकाला आवश्यक वाटावं लागतं. तसे ते पाहिल्याशिवाय त्याची प्रतीती येत नाही, असं खुद्द नाटककाराला वाटलं म्हणजे मग प्रेक्षकालाही तसंच वाटतं. त्यांनी नाट्यरूप घ्यावं यातली अपरिहार्यता अशा प्रकारे सिद्ध व्हावी लागते. ही अपरिहार्यता सर्वांत अधिक जाणवते ती खाडिलकरांच्या नाटकांत आणि त्याच्या खालोखाल देवलांच्या नाटकात. खानोलकरांच्या नाटकांच्या बाबतीत ही अपरिहार्यता जाणवते का? ती अंशतःच जाणवते, असं या प्रश्नाचं उत्तर द्यायला हवं. या उत्तराचं स्पष्टीकरण करायचं म्हणजे खानोलकरांच्या नाटकांतील अनुभवांचा आविष्कार कसा होतो ते आपल्याला पाहिलं पाहिजे आणि तोच या विवेचनाचा पुढचा टप्पा आहे.

खानोलकरांच्या नाटकांना कथानकं आहेत. पुन्हा ती परंपरेनुसार नाटकांची ज्या प्रकारची कथानकं असतात त्याच प्रकारची आहेत. निदान पुष्कळशा प्रमाणात तशी आहेत. म्हणजे काही ठराविक, स्वतःची व्यक्तिमत्त्वे असलेल्या पात्रांच्या आयुष्यांत घडणाऱ्या घटनांतूनही नाटकं उभी राहतात. पुन्हा ह्या घटना अशा

काही क्रमानं घडतात की त्यांचं अखेर एक निश्चित पर्यवसान घडतं. या पर्यवसानात काही एक उत्कर्ष बिंदू गाठलेला असतो. आतांच्या तथाकथित प्रायोगिक रंगभूमीवर ज्या प्रकारची नाटकं होतात, त्या प्रकारची नाटकं खानोलकरांनी लिहिली नाहीत. इतकंच नव्हे तर नाटकांच्या कथानकांचं आणि ती उलगडण्याचं जे पारंपरिक स्वरूप, त्यात त्यांनी मूलभूत असा कोणताही फरक केला नाही. खानोलकरांच्या कवितांचं विवेचन करताना आपण असं पाहिलं की कवितेच्या स्वरूपात अगर भाषेत त्यांनी मूलभूत असा कोणताही फरक केला नाही. तिच्या पारंपरिक स्वरूपातच आपला काहीसा वेगळा आशय व्यक्त केला. त्यांच्या नाटकांच्या बाबतीतही हीच गोष्ट खरी आहे.

मनाच्या रंगभूमीवर घडताना पाहून जे नाटक लिहिलेलं असतं त्यांत एक प्रकारचा स्पष्टपणा असतो. त्यातल्या कथानकाची प्रगती, त्यातल्या घटना आणि पात्रं यात एक प्रकारचा रेखीवपणा असतो. केवळ मनानं अनुभवलेल्या गोष्टींत जो असूच शकत नाही असा स्पष्टपणा आणि रेखीवपणा नाटकात असतो. याचा अर्थ असा नव्हे की चिमटीत जो सापडू शकत नाही, ज्याचे अनेक अर्थ लागू शकतात असा आशय नाटकाच्या द्वारे व्यक्त होत नाही; अगर जे धूसर ते नाट्यरूप धारण करू शकत नाही. पण अशा प्रकारचा आशयदेखील ज्या स्वरूपात नाटकात व्यक्त होतो, ते स्वरूप दृश्य असत. आणि कोणत्याही दृश्य गोष्टीला जो किमान स्पष्टपणा आणि रेखीवपणा असावा लागतो, तो नाटकातल्या घटनांना आणि पात्रांना असावा लागतो. हा स्पष्टपणा अगर रेखीवपणा खानोलकरांच्या नाटकात आहे का ? तो अंशतःच आहे असंच उत्तर इथेही द्यावं लागतं.

ह्याच मुद्द्याचा दुसरा एक भाग असा की नाटक हे नाटककारापासून संपूर्णपणे विलग होणं आवश्यक असतं. प्रत्येक कलाकृती कलावंतापासून विलग होणं आवश्यक असतं हे खरं. पण कवितेबरोबर अगर कादंबरीबरोबर लेखक स्वतःदेखील निवेदक या नात्यानं वावरत असतो. निवेदक या नात्यानं त्याला त्या घटना अगर पात्रं कशी दिसली ते तो वाचकाला सांगत असतो. पण नाटकात लेखक अशा प्रकारे प्रवेश करू शकत नाही. ते स्वतंत्रपणे घडतं आणि प्रेक्षक ते पाहतो. म्हणून लेखकानेही ते नाटक प्रेक्षकांसारखंच पाहिलेलं असणं आवश्यक ठरतं. खानोलकरांनी आपली नाटकं अशी पाहिलेली आहेत का ? असं अंशतःच झालेलं आहे. खानोलकरांनी आपली नाटकं पूर्णतः अलग होऊन पाहिलेली नाहीत.

खानोलकरांच्या नाटकांतली ही जी मूलभूत उणीव आहे ती अनेक प्रकारे व्यक्त होते. एक तर त्यांनी निर्माण केलेलं कोणतंही पात्र ('श्रीमंत पतीची राणी' या नाटकातली सुधा हा त्याला अपवाद.) आपल्या स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्वाचा ठसा आपल्या मनावर उमटवीत नाही. सवाई माधवराव, राघोबा, सुधाकर, तळीराम

ही पात्रं जशी स्वतंत्रपणे जगतात, डोळ्यांसमोर उभी राहतात तशी खानोलकरांची कोणतीही पात्रं आपल्या डोळ्यांसमोर येत नाहीत. लेखकाच्या मनातल्या अनु-भवांच्या गुंत्याचा एक भाग म्हणून ती अस्तित्वात येतात आणि रंगभूमीवर वावरतात.

खानोलकरांच्या नाटकातील संवादांबाबतही असंच म्हणता येईल. खानोल-करांच्या नाटकातले संवाद म्हणजे त्यांच्या मनात उठणारे तरंग आहेत असंच सारखं जाणवत राहतं. स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व असलेल्या व्यक्ती ते बोलताहेत, त्यांच्या परस्परांतील संबंधांतून निर्माण झालेल्या प्रतिक्रिया ते व्यक्त करीत आहेत असं जाणवत नाही. सगळी पात्रं एकाच पद्धतीनं बोलतात, परतंत्रपणे बोलत राहतात आणि खानोलकरांच्या मनातील गोंधळामुळे, त्यांच्या अनुभवांच्या विशविशीत-पणामुळे त्यांचे संवादही विशविशीत वाटतात, कुठेतरी वाहत जातात. कुठेतरी पाहत जाणं हेच त्यांचं वैशिष्टय असं या बाबतीत आपण म्हणू शकणार नाही. कारण कुठेतरी वाहत जाणारी नाटकं खानोलकरांनी लिहिलेली नाहीत. त्या पारंपरिक पद्धतीच्या, बांधीव रचना आहेत.

हीच गोष्ट त्यांच्या कथानकांच्या बाबतींतही खरी आहे. ती बाह्यत: बांधीव, एका निश्चित पर्यवसानाकडे जाणारी आहेत हे खरं. परंतु तीदेखील स्वतंत्र आहेत असं वाटत नाही. त्यांतला घटनाक्रम जमिनीत मूळ धरून तरारत नाही. त्या घटना आपल्या घडत असतात. खानोलकरांच्या मनातल्या अनुभवांच्या प्रवाहात वाहत जातात.

आपल्या नाटकांतली ही उणीव कलावंत या नात्यानं खानोलकरांना जाणवत असावी. किंवा रंगभूमीवर काय ठसठशीतपणे उभं राहतं ते माहीत असल्यामुळे आपल्या नाटकात तसं काही असावं असा प्रयत्न व्यावहारिक यशासाठी त्यांनी केला असावा. त्यांच्या प्रत्येक नाटकात अशा काही वस्तू येतात, प्रसंग घडतात अगर तांत्रिक योजना असतात की त्या रंगभूमीवर ठसठशीतपणे उठून दिसाव्यात. 'अभोगी' नाटकातले ते फोडले जाणारे घट, 'सगेसोयरे' या नाटकातली ती पैशानी भरलेली ब्रीफकेस, 'श्रीमंत पतीची राणी' या नाटकातली ती चोरट्या दारूच्या बाटल्यांनी भरलेली पेटी या सर्व वस्तूंना रंगभूमीवर एक स्वयंभू अस्तित्व आणि महत्त्व असावं अशा अपेक्षेनं त्याची योजना केलली आहे. नाटकातलं नाट्य त्यामुळे ठसठशीत होईल अशी लेखकाची भावना आहे पण 'भाऊबंदकी' नाटकातला ताईत, 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू' या नाटकातील तो शेला अगर ती तसवीर या वस्तू जशा नाट्यानं झपाटलेल्या असतात, त्या जणू जिवंत सर्व आहेत असं जसं प्रेक्षकाला वाटतं, तसं खानोलकरांच्या नाटकातल्या या वस्तूंबद्दल कधीही वाटत नाही. त्या

खानोलकरांच्या मनातल्या प्रवाहाबरोबर वाहत येतात आणि निघून जातात.

प्रेक्षकांची पकड घेतील, आपल्या नाटकाला स्वतंत्र अस्तित्व देतील असे प्रसंगही खानोलकरांनी योजले आहेत. स्त्री-पुरुषांच्या बेभान वासनांचं दर्शन तर त्यांनी आपल्या नाटकांत घडवलं आहेच; पण हाणामारी, खून, अपहरण अशा ठस-ठशीत घटनाही नाटकांत योजल्या आहेत. अदृश्य माणसाचा आवाज ऐकू येणं, भिंतीतल्या भोकातून पलीकडचं दृश्य दिसणं वगैरे क्लृप्त्या त्यांनी आपल्या नाटकांत वापरल्या आहेत. पण त्यांचाही अपेक्षित परिणाम होत नाही.

व्यावहारिक वास्तवाच्या पातळीवरील अनुभवाबरोबर दुसऱ्या एका पातळी-वरचा अनुभव व्यक्त करण्याचा प्रयत्न खानोलकर करतात आणि म्हणून असं होतं असा युक्तिवाद कोणी करील. हा दुसऱ्या पातळीवरचा अनुभव अशाच प्रकारे व्यक्त होणार, अशी भूमिका घेणं शक्य आहे; पण ती सयुक्तिक ठरणार नाही. कारण या दुसऱ्या पातळीवरच्या अनुभवानं देखील नाट्यरूप घेणं आवश्यक आहे. ते रूप वेगळं असेल, आपण ज्याला सामान्यपणे नाट्यरूप समजतो तसं ते नसेल पण ते नाट्यपूर्ण असलं पाहिजे. अशी नाट्यपूर्णता खानोलकरांच्या नाटकांत आपल्याला आढळत नाही. काही पाश्चात्य नाटककारांना ते साधलं आहे. आपल्या भारतीय नृत्यांत अगर पाश्चात्य नृत्यांत ते साधलेलं आपण पाहतो. पण खानोल-करांच्या नाटकांत ते साधलेलं नाही.

आणि खरं म्हणजे खानोलकरांची नाटकं या दुसऱ्या पातळीवर कधी जातच नाहीत. ती घडतात व्यावहारिक वास्तवाच्या पातळीवरच. तेथे ही दुसरी पातळी प्रवेश करते, ढवळाढवळ करते, पण नाटकाला आपल्या जगात कधीच ओढून नेत नाही. तेव्हा या दुसऱ्या पातळीवरच्या संदर्भात खानोलकरांच्या अपयशाचं समर्थन करणं, अगर त्यांच्या नाटकांच्या आविष्काराचा अन्वयार्थ लावणं उचित होणार नाही.

सारांश, खानोलकरांनी नाटकं लिहिली याचं कारण असं की त्यांना जे सांगायचं होतं ते केवळ कवितेच्या द्वारे व्यक्त होऊ शकत नव्हतं. कवितेत न मावणारे अधिक व्यापक व गुंतागुंतीचे अनुभव किंवा समस्या त्यांनी नाटकांच्या द्वारे व्यक्त केल्या. कवितेत ज्यांना स्थान मिळू शकत नाही असे अनुभवाचे भाग (पात्रं, घटना, प्रसंग इत्यादी) व्यक्त करणं त्यांना आवश्यक वाटत होतं. त्याच-प्रमाणे एका वेगळ्या पातळीवरचे त्यांचे अनुभवही व्यक्त व्हायला उत्सुक होते. आणि त्यासाठी नाटक हे माध्यम अनुरूप होतं.

मात्र खानोलकरांना नाटकांच्या द्वारे हे जे साधायचं होतं ते साधण्यात त्यांना अंशतःच यश मिळालं. अधिक व्यापक व गुंतागुतीचे अनुभव किंवा समस्या त्यांनी नाटकाच्या द्वारे व्यक्त केल्या हे खरं...पण या अनुभवांनी नाट्यरूप देण्यात

त्यांना पुष्कळसं अपयशच आलं. याचं एक कारण बहुधा असं असावं की खानोलकर हे मूलत: कवी होते. त्यामुळे त्यांचे अनुभव संपूर्णपणे नाट्यरूप धारण करू शकले नाहीत. त्यांच्या कवितांत संवेदना, भावना व विचार हे अनुभवांचे घटक अगदी एकरूप झालेले असतात. त्यांच्या नाटकांतले हे घटक मात्र तसे एकरूप झालेले नाहीत. त्यांच्या कवितेचा आकार सहसा बिघडत नाही. ती कुठेतरी वाहवत जात नाही. त्यांच्या नाटकांच्या बाबतीत मात्र असं होतं.

मग खानोलकरांनी मराठी नाट्यसाहित्यात काय भर घातली ? कवितेच्या बाह्यरूपाच्या बाबतीत पूर्णत: नवीन असं त्यांनी ज्याप्रमाणे केलं नाही, तिला जसं नवीन वळण दिलं नाही तसंच नाटकांच्या बाबतीतही त्यांनी केलं नाही. मात्र ज्या प्रकारच्या समस्या मराठी लघुकथा-कादंबऱ्यांतून व्यक्त होत होत्या, पण नाटकाच्या द्वारे व्यक्त होत नव्हत्या, त्या त्यांनी नाटकांच्या द्वारे व्यक्त करण्याचा प्रयत्न केला. ' सवाई माधवरावांचा मृत्यू ' या नाटकानंतर मराठीत असा प्रयत्न त्यांनीच केला. त्याचप्रमाणे एका वेगळ्या पातळीवरचे अनुभव त्यांच्या नाटकांत व्यक्त होण्यासाठी धडपडले. खानोलकरांना ते व्यक्त करणं जमलं नाही. पण त्यांच्या अस्तित्वाची जाण त्यांनी मराठी नाटकाला दिली.

खानोलकरांनी हे जे कार्य केलं ते खात्रीनं मोलाचं आहे.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्या

खानोलकरांनी ज्याप्रमाणे नाटकं लिहिली. त्याप्रमाणे कादंबऱ्याही लिहिल्या. इथे माझ्यासमोरच त्यांच्या दहा कादंबऱ्या आहेत. आणखीही कदाचित त्यांनी लिहिल्या असतील. त्या कादंबऱ्या वाचल्यावर पहिली गोष्ट अशी जाणवली की साहित्य म्हणून गंभीरपणे विचार करावा अशा पात्रतेच्या त्या आहेत. केवळ व्यावहारिक गरजेपोटी त्या लिहिलेल्या नाहीत. जे खानोलकरांच्या कवितेत मावू शकत नव्हते, त्यांच्या नाटकांच्या द्वारे जे नीटसं व्यक्त होऊ शकत नव्हतं असं काहीतरी व्यक्त करण्यासाठी त्या कादंबऱ्या लिहिलेल्या आहेत. दुसरी गोष्ट जाणवते ती अशी की, कादंबरी हा साहित्यप्रकार खानोलकरांच्या लेखन प्रकृतीशी नाटका-पेक्षा अधिक जुळणारा आहे. खानोलकरांची नाटकं वाचताना सारखं असं वाटतं की नाटकं लिहिणं ही त्यांच्या प्रतिभेची सहजप्रकृती नाही. ती लिहिताना त्यांची कुचंबणा होते आहे. त्यांना जे सांगायचं आहे ते सांगण्याच्या मार्गात अडथळे येत आहेत; पण त्यांच्या कादंबऱ्या वाचताना मात्र असं वाटत नाही. कारण एका विशिष्ट अर्थानं काव्य आणि नाट्य ही साहित्यनिर्मितीतली विरोधी टोकं आहेत. काव्यातून सरळपणें, प्रत्यक्षपणे आत्मप्रकटीकरण होतं तर नाटकांतून ते केवळ

अप्रत्यक्षपणेच होऊ शकतं. कादंबरी हा साहित्यप्रकार असा आहे की, त्यात दोन्ही पद्धतींनी आत्मप्रकटीकरण करता येतं. त्यामुळे कविप्रकृतीच्या खानोलकरांना कादंबरीच्या द्वारे अधिक सहजपणे आत्मप्रकटीकरण करता आलं.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत ज्या अनुभवविश्वाचं चित्रण आहे ते दक्षिण कोकणातल्या खेड्यातलं आहे आणि मुंबईच्या बकाल चाळीत जगल्या जाणाऱ्या वकाल, कारकुनी, मध्यमवर्गीय जीवनातलं देखील आहे. खेड्यातलं जे विश्व आहे त्यातला समाजाचा वरचा थर ब्राह्मणांचा म्हणजे दक्षिण रत्नागिरीत ज्यांची वस्ती अधिक आहे त्या सारस्वत ब्राह्मणांचा आहे. यातले काही मुजोर, पैसेवाले आणि वस्ताद आहेत. काही गरीब आणि सच्छील आहेत तर काही अर्धवट असे आणि अर्धवट तसे आहेत. त्या कादंबऱ्यांतील प्रमुख पात्रं पुष्कळशी याच वर्गातली आहेत. गावडे, गाबीत, धनगर, भाविणी, मुसलमान अशी इतर वर्गातली माणसंही या विश्वात आहेत. आणि त्यांच्यापैकी काहींना या कादंबऱ्यांत मध्यवर्ती स्थान आहे. ‘ चानी ’ कादंबरीची नायिका अशाच खालच्या वर्गातल्या स्त्रीवर कोणा सोजिराने बलात्कार केल्यामुळे जन्माला आलेली आहे. ‘ भागधेय ’ची नायिका म्हणजे हसनची बायको. ती अशीच एका कंगाल, निराधार मुसलमान कुटुंबातली. ‘ त्रिशंकू ’तली नायिका सुशी एका भाविणीची मुलगी. या खालच्या वर्गातल्या स्त्रियांना जसं या कादंबऱ्यांत महत्वाचं स्थान आहे तसं पुरुषांना (भागधेय मधला हसन हा त्याला अपवाद) नाही.

एका पारंपरिक समाजरचनेच्या चौकटीत ही माणसं जगतात. उच्च कोण आणि नीच कोण, सत्ता आणि पैसा कोणाच्या हाती असायचा, मुकाट्यानं कोणी राबायचं, कोणती कामं कोणी करायची हे सगळं या समाजात परंपरेनुसार ठरवलेलं आहे. या परंपरेनंच या समाजाची श्रद्धास्थानं आणि रीतीरिवाजही ठरलेले आहेत. या परंपरेच्या चौकटीत जे बसत नाही त्याकडे डोळेझाक कधी करायची आणि ते उखडून कधी आणि कसं टाकायचं ते देखील या समाजात परंपरेनंच ठरलेलं आहे.

त्याचबरोबर ही परंपरा शिथिल होते आहे, मोडून पडते आहे, या परंपरेमुळे आपल्यावर जो अन्याय होतो त्याविरुद्ध खालच्या वर्गातली माणसं बंड करून उठत आहेत याचीही चाहूल या कादंबऱ्यांत अधून-मधून लागते. आणि ‘ त्रिशंकू ’ या कादंबरीत तर खालच्या वर्गातल्या माणसांच्या संतापाला, बंडाला केंद्रस्थान आहे तो संतापच त्या कादंबरीला तिच्या शोकात्म शेवटाकडे फरफटत नेतो.

एकंदरीत समाज आणि त्यातल्या शक्ती हा खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांचा मुख्य विषय नसला तरी समाजाच्या घडणीची, त्याच्या परंपरेची आणि त्यातील संघर्षाची जाण त्यांना आहे. त्या प्रचंड शक्ती आहेत. विचित्रपणे त्या कार्य करीत

असतात आणि कोणीही एक व्यक्ती त्यापुढे असहाय ठरते, ही गोष्ट त्यांच्या कादंबऱ्यांत पुनःपुन्हा आढळून येते. ' भागधेय ' या कादंबरीत हिंदु-मुस्लीम संघर्ष, राजकीय निवडणूक या गोष्टी गरीब बिचाऱ्या मूढ हसनच्या जीवनात उलथा पालथं करतात. त उद्ध्वस्त करायची साधनं ठरतात. ' त्रिशंकू ' कादंबरीत एका बाजूनं परंपरा आणि दुसऱ्या बाजूनं समाजातल्या विषमतेबद्दलचा संताप नायकाचं लग्न सुशी या भाविणीच्या मुलीशी होऊ देत नाहीत. दोघांचंही जीवन त्या उद्ध्वस्त करतात. ' कोंडुरा ' कादंबरीत तात्यांच्या बायकोचा कोंडमारा आणि अखेर विनाश होतो तो धर्म आणि साधुत्व या विषयींच्या परंपरागत कल्पनांमुळे. अशी अनेक उदाहरणं देता येतील.

समाजाच्या परंपरा आणि समाजातील संघर्ष यांचं मूलगामी, समाजशास्त्रीय विश्लेषण करणं हे कादंबरीकाराचं कार्य नव्हे आणि खानोलकरांनी तसलं काही केलेलं नाही. इतकंच नव्हे तर अशा प्रकारे विश्लेषण करता येतं याची त्यांना जाण नाही. अगर या गोष्टीत त्यांना रसही नाही. पण समाजातल्या या शक्ती किती विचित्रपणे, आंधळेपणानं वेडीवाकडी वळणं घेत कार्य करीत असतात, याची त्यांना जाणीव आहे. चतुर, मतलबी माणसं आपले बेत साधून घेण्यासाठी या शक्तींचा उपयोग करून घेतात. आणि साधीभोळी निष्पाप माणसं या शक्तींचे बळी होतात. परंतु चतुर माणसांना देखील या शक्ती आपल्या इच्छेनुसार वाकवता येत नाहीत. त्या आपल्याच मार्गानं एखाद्या पाणलोटासारख्या जात असतात. समाजातल्या शक्तींचं हे चित्रण करताना खानोलकरांचा काहीसा गोंधळ उडालेला आहे हे खरं. अनेकदा खानोलकरांना कथानकाचा ज्या प्रकारे विकास करावयाचा आहे, त्यानुसार या शक्तींना त्यांनी वागायला लावलं आहे. किंवा खरं म्हणजे खानोलकरांचं कथानक जसं वाहवत गेलं आहे, तशा या शक्तीही वाहवत गेल्या आहेत. पण तरी सुद्धा या शक्तींचं त्यांनी केलेलं चित्रण अर्थपूर्ण आणि प्रत्ययकारी आहे.

दैवी अगर अतिमानुष शक्ती, अगर या अतिमानुषाचं माणसाला वाटणारं आकर्षण, त्याचा माणसाच्या मनावर बसलेला पगडा या गोष्टी काही समाजाने निर्माण केलेल्या नाहीत. माणसांच्याच मनानं या गोष्टी निर्माण केलेल्या आहेत. किंवा कोणी असं म्हणेल की त्या खरोखरच अस्तित्वात आहेत आणि निसर्गरचनेचा त्या एक भाग आहेत. ते काहीही असलं तरी समाजरचनेत या अतिमानुषाला काही एक स्थान आहे. त्याच्याभोवती समाजातल्या अत्यंत प्रबल संघटना आणि परंपरा निर्माण झालेल्या आहेत. त्याचप्रमाणे या अतिमानुषाचा माणसांच्या मनावर स्वतंत्र असाही पगडा आहे. माणसांना ते झपाटतं, फरपटत कुठेतरी घेऊन जातं. त्यांचा सर्वनाश करतं, अगर त्या अतिमानुषाच्या साक्षीनं समाज त्यांचा नाश करतो. ह्या अतिमानुषाला खानोलकरांच्या अनुभवविश्वात महत्त्वाचं स्थान आहे. त्याचं

अस्तित्व त्यांच्या नाटकांतही जाणवतं. पण त्यांच्या कादंबऱ्यांत ते जितक्या प्रत्यय-कारित्वानं व्यक्त होतं, जितक्या विविध प्रकारे त्यांचं दर्शन घडतं, तसं त्यांच्या नाटकांत घडत नाही अगर कवितांतही घडत नाही.

हे अतिमानुष अनेक स्वरूपांत खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत अवतरतं. 'पाषाणपालवी'तला विक्रम जोशी अशा एका कुटुंबातला असतो की त्यातल्या पुण्यवान पुरुषांच्या परंपरेनुसार समाध्या उभारल्या जातात, तो त्यांचा अधिकार असतो. ही परंपराच त्याला शुष्क बनवते, माणुसकीपासून वंचित करते. आणि अखेर त्याची माणुसकी जागृत होते, तेव्हाच तो आणि त्याचे वडील समाधीचा अधिकार गमावून बसतात. 'धोऽऽधोऽऽधोऽऽधाऽऽस' अशी अखंड गर्जना करणारा कोंडुरा आणि त्यातला यती पर्शरामतात्याच्या जीवनात हस्तक्षेप करतो आणि त्याचं जीवन वेडीवाकडी वळणं घेतं. त्याची बायको आत्मनाश करते 'अगोचर' कादंबरीत स्वामींच्या रूपानं ते प्रवेश करतं आणि नंदिनीचं आयुष्य उद्ध्वस्त करतं. 'रात्र काळी घागर काळी' या कादंबरीत यज्ञेश्वरकाकांच्या शुचिर्भूत जीवनातून ते जन्म घेतं आणि त्यांच्या कन्येच्या देहातल्या कामवासनेला इतकं प्रज्वलित आणि तेजःपुंज करतं की तिच्यापुढे सारे पुरुष नपुंसक होतात आणि ती तशीच तळमळत राहते. 'चानी' वगैरे अन्य कादंबऱ्यांत देखील ते अशाच उलथापालथी करतं.

हे अतिमानुष प्रभावी आहे. माणसाला झपाटून टाकणारं आहे. त्याच्या जीवनाची दिशाच बदलून टाकण्याचं, ते उद्ध्वस्त करण्याचं सामर्थ्य त्याच्यात आहे. देव, दैवतं, साधुपुरुष, यती यांच्या द्वारे ते अवतरतं. कधी कर्मठ पुण्यवंतांच्या प्रभावाच्या रूपानं ते वावरतं. पण ते काही माणसाला न्याय देणाऱ्या, कृपाळू परमेश्वरांचं रूप नव्हे. ते पाप-पुण्याच्या पलीकडचं आहे, पृथ्वीच्या पोटातल्या लाव्हा रसासारखं आहे, समुद्रावरच्या वादळासारखं आहे, ज्या गुहेत भयंकर विषारी सर्प सरपटत, वेटोळी आवळत फुत्कारत असतात, अशा गुहेत कोंडलेल्या अंधारासारखं आहे. जाणतेपणानं अगर अजाणता ते दुष्टपणा करीत असतं. जे निष्पाप, साधेभोळे, त्यांची जीवनं उद्ध्वस्त करीत असतं.

समाजव्यवहाराच्या पलीकडच्या या अतिमानुषाचं त्या व्यवहाराशी नातं जोडलेलं असतं. आणि विचित्र प्रकारे ते समाजव्यवहाराला वेडीवाकडी वळणं देत असतं. जे प्रबळ, श्रीमंत आणि मतलबी ते त्याचा उपयोग करू पाहतात आणि नेहेमी नाही तरी पुष्कळदा त्यात यशस्वी होतात; आणि जे गरीब, साधे, निरागस त्यांचा ते छळ करतं, त्यांची जीवनं उद्ध्वस्त करतं.

या अतिमानुषाचं मानवी जीवनातल्या एका अत्यंत प्रबळ प्रेरणेशी अगदी जवळचं नातं आहे आणि शत्रुत्वही आहे. ही प्रेरणा म्हणजे कामवासना. कधीकधी

हे अतिमानुष प्रज्वलित कामवासनेतूनच निर्माण होतं. ' रात्र काळी घागर काळी ' या कादंबरीची नायिका लक्ष्मी. तिच्या प्रज्वलित, तेजःपुंज कामवासनेतूनच हे अतिमानुष प्रकट होतं आणि तिच्यावर झेप घेऊ पाहणाऱ्या प्रत्येक पुरुषाला नपुंसक करून टाकतं. ' कोंडुरा ' हे एक प्रकारे स्त्रीच्या जननेंद्रियाचं प्रतीक आहे. त्यातल्या यतीच्या रूपानं हें अतिमानुष ' कोंडुरा ' कादंबरीत प्रकट होतं आणि पर्शरामतात्यांना कामवासनेपासून परावृत्त करतं. ' अगोचर ' मधील नंदिनीचा पती अच्युत त्याला हे अतिमानुष स्वामींच्या रूपानं भेटतं आणि नंदिनी कायमची तळमळत राहते. ' भागधेय ' कादंबरीतली हसनची बायको ही लक्ष्मीचंच एक वेगळं रूप. तिच्या पेटलेल्या कामवासनेपुढे सामंतांचा मधला मुलगा हतबल ठरतो.

या अतिमानुषाच्या प्रभावातून पाप कल्पनेचा उदय होतो. आणि ते पाप अमाप कामवासनेला येऊन चिकटतं. यामुळेच निष्पाप चानी स्वतःला पापी समजते. देवमाणूस समजला गेलेला पर्शरामतात्या जेव्हा अखेर आपल्या बायकोशी लगट करतो, तेव्हा अनेक वर्षं उपाशी राहिलेली ती स्त्री आपण पाप केलं या कल्पनेनं आत्मघात करते. आपल्या अंगात कोंडुऱ्याचा संचार होतो असं मानणाऱ्या सुतारणीवर बलात्कार होतो, तेव्हा आपण पाप केलं ही कल्पना तिच्या मनात रुजते आणि तिच्या अंगात संचार व्हायचा थांबतो. ही पापकल्पना मोठी विचित्र आहे. जाणूबुजून जे पाप करतात, त्यांच्या मनाला ती अनेकदा स्पर्शही करीत नाही, आणि ' चानी 'सारखे जे निष्पाप असतात, त्यांची मनं मात्र ती ग्रासून टाकते.

अतिमानुष आणि कामप्रेरणा यांचा विचित्र संघर्ष हाच खानोलकरांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांचा विषय आहे. ह्या दोन्ही गोष्टी माणसाच्या, समाजाच्या व्यावहारिक जीवनात चपखलपणे बसत नाहीत. कुठच्याच परंपरेत, रूढीत अगर व्यवस्थेत सामावत नाहीत. आणि समाजाची चौकट व माणसांची जीवनं ती उद्ध्वस्त करून टाकतात. कादंबऱ्यांच्या केंद्रस्थानी असलेल्या संघर्षाचं नेहेमी असंच पर्यवसान होत असल्यामुळे त्या शोकान्त आहेत. याबाबतीत खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत आणि जी. ए. कुळकर्ण्यांच्या लघुकथांत साम्य आहे. पण त्या दोघांच्या लेखनप्रकृतीत महत्त्वाचे फरकही आहेत. त्यांचं दिग्दर्शन पुढे होईलच.

प्रत्येक लेखक काही विशिष्ट प्रकृतीची माणसं पुन:पुन्हा निर्माण करीत असतो. खानोलकरही तसंच करतात आणि त्याबद्दल तक्रार करणं अप्रस्तुत आहे. कारण सर्वंच लेखकांविरुद्ध तशी तक्रार करता येईल. ही एकाच मूळ प्रकृतीची पात्रं किती वेगवेगळ्या आणि अर्थपूर्ण स्वरूपांत आणि संदर्भांत लेखक निर्माण करतो यावर त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची व साहित्याची संपन्नता अवलंबून असते.

जिची कामवासना इतकी प्रखर आणि तेजःपुंज आहे की तिच्या प्रभावाने

आकर्षित होणारे पुरुष नपुंसक अगर हतबल होतात, अशी स्त्री खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत पुन:पुन्हा अवतरते. 'रात्र काळी घागर काळी' या कादंबरीत ती लक्ष्मीच्या रूपाने वावरते तर 'कोंडुरा' कादंबरीत ती नारोबा जडयेशेटच्या चुलत सुनेचं रूप धारण करते. 'अगोचर' कादंबरीत ती नंदिनी म्हणून आपल्याला भेटते. 'भागधेय' कादंबरीत तिचं आपल्याला दर्शन घडतं ते हसनमियाच्या बायकोच्या स्वरूपात.

हीच स्त्री एका वेगळ्या रूपानंदेखील आपल्याला त्यांच्या कादंबऱ्यांत भेटते. या स्वरूपात ती लावण्यवती असते, निष्पाप असते आणि असहायही असते. परंतु तिच्यापुढे पुरुष हतबल होत नाहीत. मग अनेक पुरुष तिला भोगतात आणि अखेर समाज तिला पापिणी ठरवतो. 'चानी' कादंबरीतील चानी अशी आहे. 'पाषाण-पालवी' कादंबरीतील उमा ही तिची बहीण.

त्यांच्या कादंबरीत पुन:पुन्हा भेटणारे आणखी एक पात्र म्हणजे ज्याला देवत्वाचा कळत नकळत स्पर्श झालेला आहे असा माणूस. 'रात्र काळी घागर काळी'त यज्ञेश्वरबाबांच्या तेज:पुंज स्वरूपात हा माणूस आपल्याला भेटतो. 'असाही एक अश्वत्थामा' या कादंबरीतील पोपटकर हा त्यागी क्रांतिकारक पुष्कळसा याच जातकुळीतला. 'अगोचर'मधले इंगळचागत रसरशीत चेहऱ्याचे स्वामी यज्ञेश्वर-बाबाशी अधिक जवळचं नातं सांगणारे. 'कोंडुरा'मधले पर्शरामतात्या अगदीच वेगळे. देवत्व त्यांच्यावर लादलं जातं आणि त्यापासून त्यांची सुटका होऊ शकत नाही. 'पाषाणपालवी' कादंबरीतला विक्रम याच जातकुळीतला. पण पुढे माणसांत येतो आणि समाधीचा अधिकार गमावून बसतो. या पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वांत आणि त्यांच्या हातून घडणाऱ्या कृतींत पुष्कळ विविधता आहेत. परंतु कामवासना तृप्त होण्याच्या मार्गात ते सर्वच कळत नकळत अडथळे निर्माण करतात. त्या काम-वासनेनं पेटलेल्या स्त्रियांना तळमळत ठेवतात. त्यांची जीवनं उद्ध्वस्त करतात. 'चानी'मध्ये असं पात्र नाही; पण तिला दगडांनी घायाळ करतात ते देवळासमोर, देवत्वाच्या सान्निध्यात.

हातातल्या सत्तेचा आणि संपत्तीचा आपल्या वासनापूर्तीसाठी उपयोग करणाऱ्या मतलबी आणि निष्ठुर माणसांचा एक वर्गही खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत वावरताना आपल्याला आढळतो. 'भागधेय' कादंबरीतला म्हातारा सामंत आणि हसनच्या बायकोला पळवून नेणारा त्याचा मधला मुलगा याच जातकुळीतले. 'त्रिशंकू' कादंबरीतले केशवदाजी याच वर्गातले. पण ते आपल्याला अधिक सौम्य स्वरूपात भेटतात. त्याच कादंबरीतला सुशीचा मामा हा असाच माणूस, पण त्यानं मुंबईतल्या गुंडाचं रूप धारण केलं आहे. 'चानी' कादंबरीतला आबा बामण असाच वागतो. चानीला भोगतो आणि अखेर आपल्या ताब्यात घेतो. 'कोंडुरा' कादंबरी-

तले नारोबा जडयेशेट निष्ठुरपणे आपल्या पुतण्याचे हाल करून त्याला वेडसर करतात आणि त्याच्या बायकोवर डोळा ठेवतात. नंदिनीवर, आपल्या भावाच्या बायकोवर डोळा ठेवणारा आनंदराव 'अगोचर' कादंबरीत अशीच भूमिका वठवतो. आणि 'असाही एक अश्वत्थामा' कादंबरीत मंत्री झालेला सातपुतेदेखील याच वर्गातला आहे. ह्या बेरकी, निष्ठुर माणसांचं कोणीच वाकडं करू शकत नाही. समाजाला ते फसवतात अगर आपल्या मनाप्रमाणे वाकवतात. आणि देव अगर देवत्वाचा स्पर्श झालेले खरे-खोटे साधुपुरुषदेखील त्यांचं काही वाकडं करीत नाहीत. ते वाकतात, हतबल होतात ते फक्त लक्ष्मी अगर नंदिनी यांच्यासारख्या प्रखर व्यक्तिमत्त्वाच्या स्त्रियांपुढे.

हसन, अच्युत, नारोबा जडयेशेटजींचा पुतण्या वासू अशी अर्धवट, मूढ पात्रं-देखील त्यांच्या कादंबऱ्यांत पुनःपुन्हा भेटतात. त्या कादंबऱ्यांत त्यांना महत्त्वाचं स्थान असतं आणि त्यांची लग्नाची गाठ पडलेली असते ती बहुधा लक्ष्मी अगर नंदिनी यांच्यासारख्या सुंदर, मनस्वी, कामवासनेनं भारलेल्या स्त्रियांशी.

आणखीही विविध प्रकारची पात्रं खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत आहेत. त्यातली काही वर निर्देशिलेल्या प्रमुख पात्रांच्या छायांसारखी आहेत. काही वेगळी आहेत. 'चानी'मधल्या सुंदर ओव्या रचणाऱ्या धाकट्या मामीचं चानीशी जिवाभावाचं नातं आहे. जाई, सुशी यादेखील तिच्याच जातकुळीतल्या. मुंबईच्या चाळीतले भाडेकरू अगर ऑफिसातले कारकून मनातल्या क्षुद्रपणाच्या चिखलात वळवळताना त्यांच्या कादंबऱ्यांत दिसतात. आणि तेथले गुंड आपल्याच गुर्मीत असतात. पण या पात्रांतदेखील विविधता पुष्कळ आहे.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत किती प्रकारची पात्रं आहेत त्याची जंत्री करण्याच्या हेतूनं काही हे इतकं विस्तारानं लिहिलं नाही. तर त्यांच्या अनुभव-विश्वाचे प्रमुख घटक कोणते, त्यांचे परस्परसंबंध काय आणि त्यांतून त्यांच्या बहुतेक कादंबऱ्यांच्या केंद्रस्थानी असलेला संघर्ष या परस्परसंबंधांतून कसा निर्माण होतो हे दिग्दर्शित करण्यासाठी इतका प्रपंच केला.

खानोलकरांनी निर्माण केलेली ही पात्रं चपटी आहेत का वाटोळी आहेत असा प्रश्न इथे उपस्थित होतो. म्हणजे एक प्रमुख स्वभावविशेष त्यांच्या कादंबऱ्यांत एकेका पात्राचं रूप धारण करतो की अनेकविध प्रेरणांचे हलते वरळते पुंज असं त्यांचं स्वरूप आहे ? याला उत्तर असं की त्यांची पात्रं मूलतः चपटी आहेत. एकाच गुणविशेषानं एका पात्राचं रूप धारण केलं आहे, परंतु निरनिराळ्या प्रसंगांतून ती जात असताना त्यांना वाटोळेपणा प्राप्त होणं आवश्यक असतं आणि तसा प्रयत्न खानोलकर करतात. हा प्रयत्न अनेकदा फसतो. ह्याचं उत्तम उदाहरण म्हणजे 'रात्र काळी घागर काळी'मधली लक्ष्मी वेगवेगळ्या प्रसंगांतून जाताना तिच्या अनेक

प्रतिक्रिया होतात. तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचे वेगवेगळे विशेष दाखवण्याचा लेखक प्रयत्न करतो. पण ह्या सगळ्या विशेषांतून एकसंध असं व्यक्तिमत्त्व काही उभं राहत नाही. पण हीच लक्ष्मी हसनची बायको म्हणून 'भागधेय' कादंबरीत अवतरते तेव्हा अगदी परस्परविरोधी प्रवृत्ती तिच्या मनात खदखदत असूनही ती एकसंध व्यक्ती म्हणून आपल्या डोळ्यांसमोर उभी राहते. पण असं यश खानोलकरांना क्वचितच प्राप्त होतं. आणि ते प्राप्त होतं ते 'चानी'सारखं सोपं पात्र निर्माण करताना. वज्राघात कादंबरीतल्या रामराजासारखं अनेकांगी पात्र खानोलकरांनी निर्माण केलेलं नाही. अशा प्रकारचं पात्र निर्माण करणं हा त्यांच्या प्रतिभेचा प्रकृतिधर्मच नाही.

हे विषय, हे संघर्ष आणि ही पात्रं ज्या कथानकांच्याद्वारे व्यक्त होतात, ती कशी आहेत ? ही कथानकं साधी आहेत. व्यवहारात नित्य घडणाऱ्या घटनांतून उभी राहिलेली आहेत. त्यात गुंतागुंत नाही, ती चतुराईनं रचलेली नाहीत, स्वभावतः नाट्यपूर्ण नाहीत आणि प्रयत्नपूर्वक नाट्यपूर्ण केलेलीही नाहीत. त्यांत नाट्य आहे, काही भडक प्रसंगही आहेत; पण वाचकाचं लक्ष त्या नाट्यावर अगर भडकपणावर केंद्रित होत नाही, तर ज्या प्रवृत्तींतून अगर शक्तींतून ते नाट्य निर्माण होतं त्यांच्यावर केंद्रित होतं. त्या प्रसंगांत सापडलेल्या पात्रांच्या मनोव्यथांवर केंद्रित होतं. खानोलकरांची कथानकं जशी मूलतः नाट्यपूर्ण नाहीत तशी ती घट्ट विणलेली अगर चिरेबंद बांधणीचीही नाहीत. ती अंगात घालायच्या सैल झब्ब्यासारखी आहेत.

खानोलकरांची कथानकं मनाला पटणारी आहेत का ? पटणारी म्हणजे संभाव्यतेच्या काही स्वतंत्र, वस्तुनिष्ठ निकषांच्या आधारे पटणारी नव्हेत तर संभाव्यतेच्या ज्या पातळीवर अगर ज्या नियमांनुसार त्यांच्या कथानकातल्या घटना घडतात, त्या नियमांनुसार ती पटणारी आहेत का ? याला उत्तर असं की त्यांच्या कादंबऱ्यांत असा काही भाग असतो अगर घटना असतात की ज्या पटत नाहीत. लक्ष्मीच्या अंगाला स्पर्श करणं कोणाही पुरुषाला अशक्य व्हावं अगर हसनच्या बायकोपुढे सामंताच्या मधल्या मुलानं नांगी टाकावी हे पटत नाही. हे पटावं अशा प्रकारे त्या पात्रांची निर्मिती अगर त्या प्रसंगांचं चित्रण केलेलं नाही. पर्शरामतात्या वेगवेगळ्या प्रसंगांत वेगवेगळ्या प्रकारे वागतो. तो एकदा असा, एकदा तसा आणि एकदा तिसऱ्याच प्रकारे का वागतो ते कळत नाही. उमाला कोणीतरी उठवून न्यावं आणि झोपडपट्टीत ठेवून वेश्या बनवावं, हे सयुक्तिक वाटत नाही. तसा प्रयत्न होईलही. पण तो असा यशस्वी होईल व निर्णायक ठरेल हे पटत नाही. नानू आणि सुशी यांचं लग्न होणं इतकं दुरापास्त ठरावं आणि अखेर ते होऊच नये, हेदेखील असंच कृत्रिम, असंभवनीय वाटतं.

याचं कारण असं की खानोलकरांच्या कादंबऱ्या नित्य व्यवहाराच्या पातळी-वर घडतात. त्यांतला तपशील हा रोज घडणाऱ्या, आपल्याला नित्य अनुभवाला येणाऱ्या घटनांचा आहे. ह्या पातळीवरून माझी कादंबरी वाचा असं ते वाचकांना सांगतात. आणि मग या नित्यव्यवहाराच्या बाजारात आपल्या मनातले आकार आणि समस्या, पात्रं आणि प्रसंग म्हणून आणून विकायला ठेवतात. साहजिकच या गोष्टी विकत घ्यायला वाचक कचरतो. तो गोंधळून जातो. या एकंदर बाजाराकडेच तो अविश्वासानं पाहू लागतो.

त्यांच्या कादंबऱ्यांतल्या घटनाक्रमाबद्दलही अनेकदा असंच होतं. ' रात्र काळी घागर काळी ' या कादंबरीचा ज्या क्रमानं विकास होतो तो पाहिला म्हणजे ही कादंबरी कुठेतरी घरंगळत चालली आहे असं वाटतं. ' कोंडुरा ' कादंबरीतला काही भाग असाच उपरा वाटतो. ही कादंबरी कुठून तरी निघाली, मध्येच कुठंतरी वाट चुकली आणि मग अखेर लेखकानं तिला आपल्याला हव्या त्या रस्त्यावर आणलं असं सारखं जाणवत राहतं. ' चानी ' कादंबरी पुष्कळशी संभाव्य पातळीवर राहते. पण अखेर तो मतलबी बामण चानीला गाडीत घालून घेऊन जातो. हे पटत नाही.

असं का होतं ते उघड आहे. दोन वेगवेगळ्या पातळ्यांवरच्या गोष्टी खानोलकर एकत्र आणायचा प्रयत्न करतात. ही गोष्ट अशक्य नाही. लक्ष्मीला आणि तिच्या आयुष्यातल्या विचित्र घटनांना नित्य व्यवहाराच्या पातळीवर आणणं अवघड असलं तरी शक्य आहे. खानोलकरांना हे साध्य झालं असतं, तर फार मोठं काहीतरी निर्माण केल्याचं श्रेय त्यांना मिळालं असतं. असं श्रेय हरिभाऊंनी वज्राघात कादंबरीत मिळवलं आहे. पण दुर्दैवानं खानोलकरांना ते साधलेलं नाही. हा त्यांचा प्रयत्न नाटकांत एक प्रकारे फसला. त्यांच्या कादंबऱ्यांत तो वेगळ्या प्रकारे फसलेला आहे.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत जे विविध अनुभव व्यक्त होतात ते कोणत्या पद्धतीनं घेतलेले आहेत ते आता पाहायचं आहे. या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीतला जो साधेपणा व निरागसपणा खानोलकरांच्या कवितेत आपल्याला आढळतो, तो त्यांच्या कादंबऱ्यांतही आहे. जीएंच्या कथा वाचताना आपल्याला असं जाणवतं की या माणसानं अभ्यासूवृत्तीनं आणि काही एक बौद्धिक शिस्त पाळून पुष्कळसं वाचन आणि चिंतन केलेलं आहे. त्यांच्या कथांत ज्या समस्यांना केंद्रस्थान आहे, त्यांची प्रतीती येण्यास या पूर्वतयारीची त्यांना पुष्कळ मदत झालेली आहे. खानोल-करांच्या लेखनामागे अशी पद्धतशीर पूर्वतयारी नाही. त्यांनादेखील मानवी जीवना-तल्या काही मूलभूत समस्या प्रतीत झालेल्या आहेत. पण ती प्रतीती एका साध्या अनभ्यस्त कुतूहलातून, कवीच्या संवेदनक्षमतेतून झालेली आहे. त्यामुळे या प्रतीतीची

चव काही वेगळी आहे. एक वेगळ्या प्रकारे चटका लावणारी आहे.

जीएंच्या साऱ्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीत एक विलक्षण ताण आहे. ताणलेल्या धनुष्यासारखं त्यांचं सारं लेखन आहे. आणि त्या धनुष्याला लावलेल्या बाणाचं लक्ष्य एकच एक आहे. अर्जुनाप्रमाणे त्यांना त्या लक्ष्यस्थानी असलेल्या पक्षाचा फक्त डोळा दिसतो. अनेक ताण आणि वादळं खानोलकरांच्याही अनुभवविश्वात आहेत. पण प्रत्येक अनुभवाला ते ताणलेल्या मनःस्थितीत सामोरे जात नाहीत. आपल्या वृत्तीतला सैलपणा, लवचिकपणा ते त्या ताणांमुळे गमावून बसत नाहीत. आणि त्यांना केवळ त्या लक्ष्य ठरलेल्या पक्ष्याचा डोळाच दिसत नाही. त्यांना आजूबाजूचं आणखी बरंच काही दिसतं. किंवा खरं म्हणजे त्यांचं लक्ष्य असं निश्चित नसतं. ते स्थूलमानानं ठरलेलं असतं. काहीतरी त्यांना अस्वस्थ करीत असतं. ते काय, ते त्यांना नीटसं दिसत नसतं. आणि त्या दिशेनं ते एकच नव्हे तर अनेक ताण सोडतात किंवा वेगळा दृष्टान्त घेऊन असं म्हणता येईल की आपल्याला अस्वस्थ करणारं आहे तरी काय त्याचा दोन्ही हातांनी इतस्ततः चाचपडत शोध घेऊ लागतात. यामुळे त्यांच्या लेखनात एक प्रकारचा सैलपणा, मोकळेपणा आलेला आहे. जीएंच्या लेखनातील शिस्त आणि बंदिस्तपणा त्यात नाहीत. पण अनेक शक्यता दाखविण्याची शक्ती त्याला प्राप्त झाली आहे. जीएंच्या लेखनापेक्षा ते अधिक ठिसूळ असेल पण तसंच ते अधिक संपन्नही आहे.

खानोलकर हे मुळतः कवी आहेत. म्हणजेच त्यांची अनुभव घेण्याची पद्धती काव्यात्मक आहे. ही काव्यात्मकता अनेक प्रकारे व्यक्त होते. त्यांच्या अनेक कादंबऱ्यांच्या केंद्रस्थानी अगर उगमस्थानी एकेक प्रतीक असतं. 'रात्र काळी घागर काळी' या कादंबरीच्या केंद्रस्थानी खाडीतून वाहत येणारी एक मातीची उपडी काळी घागर आहे. (खाडीत भरती येत असताना म्हणजे समुद्राचं पाणी खाडीत घुसत असता ही घागर वरून कशी वाहत येते. हा एक प्रश्न आहे. पण एका कवीच्या बाबतीत ही छोटीशी विसंगती क्षम्य आहे.) धोऽऽ धोऽऽ धोऽऽ धाऽऽस अशी अखंड गर्जना करणारा कोंडुरा, त्याच नावाच्या कादंबरीचं उगमस्थान आहे. 'अगोचर' कादंबरीत स्वामींच्या रूपानं एका प्रतीकानं मनुष्यरूप प्राप्त करून घेतलं आहे, असं आपल्याला म्हणता येईल. दोन्ही बाजूंना क्षितिजापर्यंत पसरलेलं माळरान 'त्रिशंकू' कादंबरीच्या उगमस्थानी आहे. या भयाण, भकास माळरानातूनच नायकाचा अखेरपर्यंत प्रवास चालू असतो. समाधीचा अधिकार असलेलं कुटुंब, ही प्रतीकात्मक कल्पना 'पाषाण पालवी'चं उगमस्थान आहे. 'पाषाणपालवी' हेदेखील वरील कल्पनेशी निगडीत असलेलं प्रतीकच. नदीचं पात्र, त्यातला हत्तीचा खडक आणि ती भयंकर सुसर ही प्रतीकं 'भागधेय' कादंबरीच्या केंद्रस्थानी आहेत.

निसर्गातली दृश्यंच प्रतीकं म्हणून त्यांच्या कादंबऱ्यांत वावरत नाहीत, तर

त्यांतली काही पात्रंही प्रतीकात्मक वाटतात. 'अगोचर' कादंबरीतले स्वामी, 'रात्र काळी घागर काळी' या कादंबरीतील यज्ञेश्वर बाबा, 'कोंडुरा' कादंबरीतला तो मुळी देणारा म्हातारा यती, 'भागधेय' कादंबरीतील मूढ हसन इत्यादी पात्रं एका परीनं प्रतीकात्मक आहे. त्या बरोबर हेही खरं की ती केवळ प्रतीकं राहत नाहीत. त्यांना चालती-बोलती हाडामांसाची माणसं करण्यात खानोलकरांना पुष्कळसं यश येतं.

खरं म्हणजे खानोलकरांची सर्वच पात्रं या काव्यात्मक पद्धतीनं त्यांना प्रतीत झालेली आहेत. तेजःपुंज प्रखर कामवासना त्यांच्या कवीमनाला प्रतीत होते. आणि तिच्या पोटी लक्ष्मीचा जन्म होतो. रूक्ष, कठोर, सरळमार्गी नीती 'पाषाणपालवी'त विक्रमच्या रूपानं साकार होते. चानी म्हणजे चालती-बोलती निरागसता. अशी कितीतरी उदाहरणं देता येतील. मात्र ही पात्रं केवळ एकेका प्रवृत्तीची मनुष्यरूप झाली असती, तर खांडेकरांच्या कादंबऱ्यांतील पात्रांप्रमाणे ती ठोकळेबाज झाली असती. खानोलकरांचा कलावंत म्हणून मोठेपणा असा की या पात्रांना ते हाडा-मांसाची, जीवनातल्या अनेकविध प्रसंगांना चारचौघांप्रमाणे तोंड देणारी माणसं बनवतात. व्यावहारिक तपशीलाची आणि या काव्यात्मक प्रतीकांची ते पुष्कळशा प्रमाणात यशस्वी सांगड घालतात. विसंगत प्रेरणांना त्या पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वात स्थान देतात. ह्या विशिष्ट प्रकारे निर्माण झालेली पात्रं जिवंत माणसं तर वाटता-तच; पण त्यांची व्यक्तिमत्त्वं उठावदार, प्रत्ययकारी होतात. इतकंच नव्हे तर ती चटकन वाचकाच्या हृदयाला स्पर्श करतात. त्यांच्याविषयी एक प्रकारची आपुलकी त्याला वाटू लागते. त्यांच्याबद्दल तो काळजी करू लागतो.

हे सगळं खरं असलं, तरी ही पात्रं काहीशी तरल, एका स्वप्नमय विश्वात वावरणारी आहेत असंही आपल्याला जाणवत राहतं. चानी, लक्ष्मी, हसनची बायको, हसन इत्यादी पात्रं काही खऱ्या अर्थानं या जगातली नाहीत, शापित देवदूतासारखी काही काळ या मातीच्या जगात ती आली आहेत अशी आपली भावना होते. खाडिलकरांच्या सवाई माधवरावाविषयी आपल्याला असं वाटत नाही. हरिभाऊंच्या यमूविषयीही असा विचार चुकूनही आपल्या मनात येत नाही. त्याचप्रमाणे यमूच्या वडिलांच्या अगर धोंडूभावजींच्या व्यक्तिमत्त्वात जी व्यामिश्रता आहे ती खानोलकरांच्या पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वात साधारणपणे येऊ शकत नाही. तसं हसनच्या बायकोचं व्यक्तिमत्त्व दुपदरी करण्यात त्यांना यश आलं आहे. विक्रमच्या व्यक्तिमत्त्वात होणारा बदलही त्यांनी चांगला दाखवला आहे. पण ही दोन्ही व्यक्तिमत्त्वं म्हणजे दुपदरी गोफ आहेत. पर्शरामतात्या अगर लक्ष्मी यांची अधिक व्यामिश्र व्यक्तिमत्त्वे निर्माण करायचा ते प्रयत्न करतात, तेव्हा तो फसतो.

माणसाविषयीची कणव हा खानोलकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एक महत्त्वाचा भाग आहे. आणि ही कणव त्याच्या अनुभवविश्वात अगदी सहजपणे झरत असते.

साने गुरुजी अगर खांडेकर यांच्याप्रमाणे या कणवेतनं त्यांचं लेखन थबथबलेलं नसतं. पण ह्या झरणाऱ्या कणवेमुळे त्यांच्या दृष्टीत सहजपणे एक आर्द्रता, एक हळुवारपणा आला आहे. अगदी कोरडेपणानं ते लिहितात तेव्हादेखील ही कणव झिरपते; वाचकाच्या मनोवृत्तीवर, अगर कादंबरीच्या निवेदनावर एक गार शिडकाव करते.

खानोलकरांच्या अनुभव घेण्याच्या विशिष्ट पद्धतीतून जे अनुभवविश्व त्यांच्या कादंबऱ्यात निर्माण झालं आहे, त्याची अभिव्यक्ती कशी होते ते आता पाहायचं राहिलं. खानोलकर सैलपणानं अनुभव घेतात, असं मी वर म्हटलं आहे. तसंच त्यांच्या अनुभव घेण्याच्या पद्धतीत एक प्रकारची अकृत्रिम सहजताही असते असं मी दाखविलं आहे. हीच वैशिष्टचे त्यांच्या कादंबऱ्यांच्या रचनेतही आपल्याला आढळतात. ज्या प्रकारची घोटीव, बांधेसूद रचना जीएंच्या कथांत आपल्याला आढळते, तशी रचना खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांची नाही. त्या सैलपणे रचलेल्या आहेत. त्यांची कथानकं एका निश्चित दिशेनं प्रवास करीत नाहीत. ती उलगडत जातात. एखाद्या वेळेला आपणच निर्माण केलेल्या गुंत्यात गोंधळतात आणि निरागसपणे त्या गुंत्यातून बाहेर पडण्याचा प्रयत्न करतात. त्यातला तपशील जसा सुचेल तसा त्या त्या वेळी भरला जातो. त्यामुळे कधी रचनेत ठिसूळपणा येतो तर कधी संभाव्यतेला धक्का पोहोचतो. पण रचनेत कृत्रिमता मात्र येत नाही.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांच्या रचनेत जी सहजता आहे तिचं एक कारण असं की त्यांच्या कविप्रकृतीला कादंबरी हा साहित्यप्रकार मानवणारा आहे. नाटक त्यांच्या प्रकृतीला तितकंसं मानवणारं नाही. त्यामुळे त्यांच्या नाटकांच्या रचनेबद्दल जे एक असमाधान वाटतं; त्यांत ज्या त्रुटी आहेत, जो तुटकेपणा आहे असं जाणवतं; तसं त्यांच्या कादंबऱ्यांच्या रचनेबद्दल वाटत नाही. कादंबरीत त्यांना निवेदन करता येतं, मनात चालणारं भाष्य कागदावर उतरवता येतं. त्यामुळे प्रवाह वाहत जावा तशी त्यांची कादंबरी वाहत जाते.

मात्र खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांच्या रचनेतील सैलपणा आणि सहजता आणि हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांत आढळणारे तेच विशेष यात एक महत्त्वाचा भेद आहे. ज्या रचनेच्या तत्त्वानुसार खानोलकरांची कादंबरी उलगडते ते तत्त्व, ते तर्कशास्त्र, हे काव्यात्मकतेचं तर्कशास्त्र आहे. हरिभाऊ हे मूलतः गद्यलेखक आहेत आणि गद्यलेखकांच्या मनाच्या प्रक्रियांच्या तर्कशास्त्रानुसार त्यांच्या कादंबऱ्यांची सैल आणि सहज रचना झाली आहे. ‘ पण लक्षात कोण घेतो ’ या कादंबरीत दुर्गीच्या अगर गणपतरावांच्या उपकथानकाचं मूळ कथानकाशी ज्या प्रकारचं नातं आहे, त्या प्रकारचं नातं जाईच्या आणि लक्ष्मीच्या कथांचं नाही. त्यांना जोडणारा सांधा वेगळा आहे. तेथे एकीच्या कथेतून दुसरीच्या कथेचा धुमारा फुटतो. लक्ष्मी आणि

जाई यांचं एक काव्यात्मक नातं आहे. यमूचं आणि दुर्गीचं नातं त्यातलं नाही. ते वेगळ्या प्रकारचं आहे.

खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत नाट्यपूर्ण प्रसंग पुष्कळ आहेत. परंतु नाट्य-प्रसंगांची एक श्रेणी अशी त्यांच्या कादंबरीची रचना नसते. आणि त्यांचं निवेदन-देखील प्रामुख्यानं नाट्यपूर्ण म्हणजे प्रसंगातल्या नाट्याला उठाव देणारं अगर केंद्रस्थान देणारं नसतं. त्यांच्या निवेदनातलं नाट्य आनुषंगिक असतं. ते गुंतलेले असतात भावनांची सुरावट उलगडण्यात. अर्थात अशा प्रकारे केलेलं निवेदन ही कादंबरीतली उणीव असं म्हणता येणार नाही. अशा प्रकारेही चांगली कादंबरी लिहिता येते, हे तर त्या साहित्य प्रकाराचं वैशिष्ट्यच आणि सामर्थ्य आहे.

खानोलकरांच्या निवेदनातलं आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे त्यातला फिकेपणा. हा फिकेपणा कसा आणि का निर्माण होतो ते मला उलगडलेलं नाही. पण तो जाणवतो खरा. खरं म्हणजे हृदय पिळवटून टाकणारे, अगर नाट्यपूर्ण प्रसंग त्यांच्या कादंबऱ्यात अनेक आहेत. ठसठशीत स्वभावविशेष असलेली पात्रं त्यांनी निर्माण केलेली आहेत. भावनांची आंदोलनं आणि कल्लोळ व्यक्त करू शकणारी संवेदनक्षमता आणि काव्यात्मकता त्यांच्याजवळ आहे आणि त्यांच्या निवेदनात ती उतरलेली आहे. त्यांची भाषा सहजपणे हृदयाला भिडणारी आहे. तरीसुद्धा त्यांच्या निवेदनात हा फिकेपणा जाणवतो. याचं एक कारण कदाचित असं असेल की त्यांच्या भाषेला लय आहे पण आघात नाहीत. उठावदार अशी तालबद्धता त्यांच्या शैलीत नाही. काही प्रसंग असे असतात, की त्यांचं निवेदन करताना भाषेला आपोआपच ही तालबद्धता प्राप्त होते. पण खानोलकरांच्या बाबतीत मात्र असं होत नाही. मला वाटतं, त्यांची संवेदनक्षमता इतकी नाजूक आहे की तिला ही तालबद्धतादेखील मानवत नसावी. ह्या फिकेपणाचं आणखी एक कारण कदाचित असं असेल की खानोलकरांचं व्यक्तिमत्त्वच काहीसं दुबळं, रक्तहीन आहे. त्यामुळे त्यांच्या साऱ्या प्रतिक्रियाच काहीशा क्षीण असतात. एका अशक्तपणाच्या काचेतून सारे अनुभव त्यांच्याकडे येतात. आणि त्यामुळे त्यांच्या निवेदनात हा फिकेपणा, हा ठसठशीतपणाचा, गडद रंगांचा अभाव निर्माण होतो.

अर्थात अशीही एक शक्यता आहे की मला जो फिकेपणा वाटतो तो इतर अनेक चांगल्या रसिकांना तसा वाटणार नाही. म्हणजे ही फिकेपणाची तक्रार किंवा खरं म्हणजे जाणीव माझ्या रसिकतेच्या मर्यादांतून निर्माण झाली असेल. कोणाही समीक्षकानं ही शक्यता नेहमीच लक्षात घेतली पाहिजे. परंतु खरोखर अशी परिस्थिती आहे, असंही मला पटत नाही. निदान तशी खात्री वाटत नाही. म्हणून हा जो फिकेपणा त्यांच्या निवेदनात जाणवतो त्याची मी येथे नोंद आणि थोडीशी मीमांसाही केली आहे.

इथे आणखी एक प्रतिक्रिया नोंदवायला हवी. त्यांच्या निवेदनातला हा जो फिकेपणा मला जाणवतो, तो त्यांच्या कवितांतल्या आशयाशी अगदी एकरूप झालेला आहे. म्हणजे हा फिकेपणाही काही उणीव आहे असं त्यांच्या कवितांच्या बाबतीत वाटत नाही. त्यांच्या नाटकात त्यामुळे फारच मोठी उणीव निर्माण झाली आहे असं निश्चितपणे वाटतं. आणि त्यांच्या कादंबऱ्या त्या फिकेपणामुळे थोड्या अळणी झाल्या आहेत असं वाटत असलं तरी त्यात फार मोठी उणीव निर्माण झाली असं जाणवत नाही.

आधी निर्देश केल्याप्रमाणे कादंबरी हा साहित्यप्रकार खानोलकरांच्या प्रकृतीला मानवणारा आहे. त्यामुळे त्यांच्या कादंबऱ्यांच्या निवेदनात एक प्रकारची सहजता आणि प्रवाहीपणा आला आहे. त्यांच्या नाटकांतल्या संवादांत विश-विशीतपणा आहे, तुटकेपणा आहे. ते कोठेतरी घरंगळत जातात. लेखकाला काय सांगायचं आहे ते त्यांच्या द्वारे नीट व्यक्त होत नाही. त्यांच्या कादंबऱ्यांच्या निवेदनात ह्या त्रुटी जाणवत नाहीत. भावनांचा आणि विचारांचा भार ते सहज-पणे वाहतं, अनुभवातले बारकावे प्रत्ययकारीपणानं टिपतं; संभाव्यतेचे दुवे शक्य तितके व्यवस्थितपणे जुळवतं, पात्रांच्या स्वभावविशेषांचं दिग्दर्शन करतं, त्यात काही एक संगती जुळविण्याचा प्रयत्न करतं. त्या निवेदनातल्या संवादातही एक प्रकारची सहजता आहे आणि प्रत्ययकारिता आहे. आणि त्या कादंबऱ्यांत निवेदक महत्त्वाची आणि उपयुक्त भूमिका वजावतो. जे निवेदन केलं जातं, त्याला योग्य ते भावनात्मक वजन देण्याचं, त्याला तात्त्विक अगर वैचारिक संदर्भ देण्याचं आणि त्यातले दुवे जुळवण्याचं महत्त्वाचं कार्य तो करतो. नाटकात निवेदक ह्या नात्यानं खानोलकर या गोष्टी करू शकत नाहीत आणि अन्य मार्गांनी त्या करणं त्यांना जमत नाही.

काव्यात्मकता हा खानोलकरांच्या निवेदनाचा प्रकृतिधर्म आहे. ही काव्यात्म-कता आशयाला झाकाळून टाकणारी, किंवा भावनांच्या उद्रेकात अनुभवांना बुच-कळणारी नाही. त्याचप्रमाणे ही काव्यात्मकता गद्य तपशीलाशी फटकून राहणारी अगर त्याचा अव्हेर करणारी नाही. उलट ती त्या तपशीलाला सहजगत्या सामावून घेते. त्याला अधिक परिमाणे प्राप्त करून देते. त्याचप्रमाणे तात्त्विक विचारांना आणि चिंतनालादेखील ती उठाव देते, एक वेगळं परिमाण प्राप्त करूनदेते. कथा-नकाच्या विकासावर ती बंधनं घालीत नाही. उलट त्याच्या सांध्यात, वेड्या-वाकड्या वळणात वंगण घालते.

ही काव्यात्मकता त्यांच्या निवेदनात अनेक प्रकारे व्यक्त होते. त्यांच्या कादंबऱ्यांच्या उगमस्थानी अगर केंद्रस्थानी पुष्कळदा एक प्रतीक असतं असं वर सांगितलेलं आहेच. या प्रतीकांचा उपयोग हा त्यांच्या निवेदनातल्या काव्यात्म-

कतेचाच भाग आहे. मात्र ह्या प्रतीकांनुसार कादंबरीचं कथानक अगर आशय घेतण्याचा खांडेकरी प्रयत्न ते करीत नाहीत. (याला अपवाद म्हणजे 'रात्र काळी घागर काळी' ही कादंबरी. पण तेथेही हा प्रयत्न यांत्रिक नाही.) पण त्याच-बरोबर त्या सबंध कादंबरीचा आशय, तिचा विकास आणि त्याचं पर्यवसान यांचं त्या प्रतीकाशी नातं असतं. हे नातं साऱ्याच आशयाला संपन्नता आणतं हे खरं; परंतु त्याचबरोबर कधी कधी त्या विकासाला मर्यादाही घालतं. तो विकास मग ठराविक वळण घेतो.

मी 'प्रतीक' हा शब्द वापरला खरा, पण प्रतिमा हा शब्द अगदी योग्य ठरेल. कारण प्रतीक बांधणारं, जखडणारं असतं. उलट प्रतिमा आशयातले आकार सूचित करते, त्याला भावनात्मक संपन्नता प्राप्त करून देते, अनेक शक्यतांकडे अंगुलीनिर्देश करते. ह्याचं उत्तम उदाहरण म्हणजे 'कोंडुरा'ची प्रतिमा.

त्यांच्या कादंबरीच्या केंद्रस्थानी पुष्कळदा एकच प्रतिमा असली तरी त्यांच्या निवेदनात अनेक प्रतिमा असतात. त्या तपशीलाची जागा घेत नाहीत, तर त्यात भर घालतात. त्याला अधिक संपन्न करतात. उदाहरणार्थ 'चानी' कादंबरीत दिनू साळू मांजरीला दगड मारतो आणि तिचा पंजा जायबंदी करतो. नंतर तीच मनी-मांजरी येऊन त्याच्या पायाला अंग घासते. आपल्या काचेसारख्या हिरव्या, वाटोळ्या डोळ्यांनी विचारते, 'दिनू, मी काय केलं रे तुझं ? माझ्यावर दगड तू का मारलास ?' त्या मांजरीकडे पाहून त्याला चानीची आठवण येते. त्या चानी-वरही लाक्षणिक अर्थानं असाच दगड मारलेला असतो आणि ती घटना आधी तपशीलवार सांगितलेली असते. पण त्यानंतर ह्या प्रसंगाचं चित्रण करून त्याच्या द्वारे एक प्रतिमा निर्माण करून लेखक त्या प्रसंगाला अधिक आशयघनता प्राप्त करून देतो. अर्थात ह्या काव्यात्मक निवेदन पद्धतीमुळे काही मर्यादाही निर्माण होतात, याचा उल्लेख आधी आलेला आहेच.

खानोलकरांच्या पात्रांची निर्मिती ह्या काव्यात्मकतेतून कशी झालेली आहे ते आपण वर पाहिलेलं आहेच. त्यांचं चित्रणही त्याच प्रकारे केलेलं असतं. चानी, धाकटी मामी यासारखी काव्यात्मक प्रवृत्तींची माणसं या पद्धतीनं चित्रित करणं सोपं आहे; पण जी पात्रं काव्यात्मक नसतात अशी धाकटया मामांसारखी पात्रं-देखील ते याच पद्धतीनं चित्रित करतात. धाकटया मामाचं ते एके ठिकाणी वर्णन करतात ते असं : 'विहिरीच्या पलीकडच्या काठावरून धाकटा मामा दात-ओठ खात आवाज घशातल्याघशात ठेचीत विचारीत होता. 'दात-ओठ खात, हे वर्णन सांकेतिक आहे. पण 'आवाज घशातल्या घशात ठेचीत' हे वर्णन खास काव्यात्मक

प्रकृतीच्या लेखकालाच सुचणारं आहे. ‘ सुंदर शेंगेसारखी राजकन्या ’ हे वर्णन याच जातकुळीचे.

ह्या काव्यात्मकतेमुळेच निसर्गवर्णनांना खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत फार महत्त्वाचं स्थान आहे. ‘ कोंडुऱ्या ’चं वर्णन, ‘चानी’तलं रामाच्या कोंडीचं वर्णन, किंवा ‘ रात्र काळी घागर काळी ’मध्ये दुसऱ्या प्रकरणात लक्ष्मी खाडी ओलांडते या प्रसंगाचं वर्णन, अशी कितीतरी सुंदर वर्णनं त्यांच्या कादंबऱ्यांत विखुरलेली आहेत आणि या वर्णनांमुळे त्या कादंबऱ्या भावसंपन्न आणि आशयसंपन्न झाल्या आहेत.

ही काव्यात्मकता नटवी, स्वतःतच रमलेली, स्वतःवरच खूष असणारी नाही. ती अकृत्रिम, स्वतःचं रूप आरशात पुनःपुन्हा न्याहाळणारी अशी आहे.

असो. आता एका प्रश्नाचं उत्तर द्यायला हवं. तो प्रश्न असा की खानोलकरांनी मराठी कादंबरीला काय दिलं ? मोठ्या कादंबरीकारांत गद्य प्रकृती आणि काव्यात्मकता यांचा मिलाफ असावा असतो. खानोलकरांत गद्य प्रकृती अल्पांशानं आहे. त्यामुळे त्यांच्या कादंबऱ्यांना काही स्वाभाविक मर्यादा पडल्या आहेत. अश्वत्थाम्यासारखं पात्र केवळ काव्यात्मक प्रकृतीचा लेखक निर्माण करू शकणार नाही. किंवा ‘ रथचक्र ’सारखी कादंबरीही तो निर्माण करू शकणार नाही. परंतु एका वेगळ्या प्रकारची, एका परीनं मर्यादित स्वरूपाची संपन्नता त्याच्या कादंबऱ्यांत असू शकते. आणि ती खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांत आहे.

खरं म्हणजे त्यांच्या कादंबऱ्या काहीशा (पूर्णांशानं नव्हे) दीर्घकथांसारख्या आहेत. अधिक मोठं. व्यामिश्र असं काही निर्माण करण्याचा प्रयत्न ते करतात तेव्हा तो प्रयत्न फसतो. उदाहरणार्थ, ‘ रात्र काळी घागर काळी ’.

काव्यात्मक कादंबरीची परंपरा मराठी साहित्यात पूर्वीपासून आहे. तेव्हा काव्यात्मक कादंबरी खानोलकरांनी मराठीत नव्यानं आणली असं म्हणता येणार नाही. परंतु एका वेगळ्या प्रकृतीची काव्यात्मकता त्यांनी मराठी कादंबरीत खात्रीनं आणली. चमकदारपणा, गडद रंग, उठावदार नादमाधुर्य यांचा अव्हेर करणारी आणि तरी अस्सल कसाची अशी ही काव्यात्मकता आहे. ‘ अनरोमँटिक ’ काव्यात्मकता असं एकपरीनं तिचं वर्णन करता येईल, पण अतिव्याप्ती आणि अव्याप्ती हे दोन्ही दोष या वर्णनात आहेत, इकडे दुर्लक्ष करता येणार नाही.

काव्यात्मक प्रकृतीच्या पात्रांचा अकाव्यात्मक प्रकृतीच्या पात्राशी अगर परिस्थितीशी संघर्ष असं साधारणतः काव्यात्मक कादंबऱ्यांचं स्वरूप असतं. तसंच खानोलकरांच्या कादंबऱ्यांचंही स्वरूप आहे. मात्र हा झगडा एका वेगळ्या संदर्भात त्यांनी चितारला आहे. एक वेगळी, मराठी कादंबरीत सहसा न आढळणारी समस्या त्यांच्या पुष्कळशा कादंबऱ्यांच्या केंद्रस्थानी आहे. कामवासनेचं एक वेगळंच रूप त्यांनी चित्रित केलं आहे. तिचं आणि अतिमानुषाचं अगर देवकल्पनेचं एक वेगळंच

नातं त्यांना प्रतीत झालेलं आहे.

प्रादेशिक साहित्य मराठीत आज अनेक वर्षं निर्माण होत आहे. खानोलकरांनी दक्षिण कोकणातल्या निसर्गाचं आणि समाजजीवनाचं चित्रण आपल्या कादंबऱ्यांत केलं आहे. ते इतक्या जाणतेपणानं, तपशीलवार आणि प्रत्ययकारी पद्धतीनं इतर कोणी केलेलं मला आढळलेलं नाही.

काव्यात्मकता आणि जीवन व्यवहारातला गद्य तपशील यांची सांगड कशी घालायची हा काव्यात्मक प्रकृतीच्या कादंबरीकारापुढे नेहमीच मोठा प्रश्न असतो. बहुधा गद्य तपशील गाळून अगर त्याला काव्यात्मक वर्णनात घोळून, हा प्रश्न सोडवला जातो. परंतु विश्राम बेडेकरांसारख्यांनी तो प्रश्न अधिक चांगल्या प्रकारे आधीही सोडवला होता. खानोलकरांनी हा प्रश्न सोडविण्यात पुढची पायरी गाठली आहे. पूर्वी कोणी वापरला नव्हता, एवढा गद्य तपशील आणि आपली साधी पण संपन्न काव्यात्मकता यांची यशस्वी सांगड त्यांनी मुलायमपणे घातली आहे.

तत्त्वचिंतन आणि जीवनचित्रण यांची सांगड सगळ्याच लेखकांना घालावी लागते. तेव्हा ती खानोलकरांनी घालावी यात काही विशेष नाही. पण एका निरागस बालवृत्तीतून, अभ्यासाचे संस्कार न झालेल्या मनोवृत्तीतून, सहज कुतूहलातून स्फुरणाऱ्या प्रश्नांनी जीवनातल्या मूलभूत समस्यांना हात घालण्याची किमया व्यंकटेश माडगूळकर अगर लक्ष्मीबाई टिळक यांच्याप्रमाणे त्यांनाही साधली आहे.

एकंदरीत मराठी कादंबरीत मूलत: नवीन असं त्यांनी काही केलं, तिला एक वेगळं वळण लावलं असं सामान्यत: आपण म्हणू शकणार नाही. पण मराठी कादंबरीच्या विकासात त्यांनी स्वत:ची अशी मोलाची भर घातली आहे असं आपल्याला खात्रीनं म्हणावं लागेल.

कवी, नाटककार व कादंबरीकार म्हणून खानोलकरांनी जी कामगिरी केली तिचं रसग्रहण आणि समालोचन आपण आतापर्यंत केलं. त्यातून आपल्याला असं आढळून येतं की खानोलकर हे मूलत: कवी आहेत. आणि साहित्यिक या नात्यानं त्यांच्या अंगी जे अनेक गुण आहेत त्यांचा सहज सुंदर मिलाफ आपल्याला त्यांच्या काव्यात आढळतो. परंतु हा कवी केवळ काव्यात मावणारा नव्हता. त्याला वेगळं असं काही व्यक्त करायचं होतं. ते काव्याच्या द्वारे व्यक्त होऊ शकत नव्हतं. आणि म्हणून त्यांनी नाटकं, कादंबऱ्या लिहिल्या. तसंच अन्य ललितलेखनही केलं. त्यांच्या मनात अनेक व्यक्तिरेखा आकार घेत होत्या. मानवी जीवनातल्या मोठ्या समस्या त्याचं मन त्रस्त आणि व्याकुळ करीत होत्या. एका वेगळ्याच पातळीवरून त्यांचं मन अनुभव घेत होतं. हे सगळं व्यक्त करायला काव्य अपुरं पडत होतं.

अर्थात त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे अनेक गुणविशेष त्यांच्या सर्वच साहित्यात व्यक्त होतात. त्यांचा पिंड मूलत: कवीचा आहे हे त्यांच्या कादंबऱ्यांत आणि

नाटकांतही आपल्याला दिसून येतं. ही काव्यात्मकता नटवी नाही. भडभडून व्यक्त होणारी नाही. गडद रंगात आणि झणत्कार करणाऱ्या नादमाधुर्यात रमणारी नाही, अगर गद्य जीवनव्यवहाराकडे पाठ फिरविणारी नाही; ही तिची वैशिष्टये देखील त्यांच्या सर्वच साहित्यात आपल्याला आढळून येतात. त्यांच्या वृत्तीतला निरागसपणा, साधेपणा आणि जीवनाविषयीचं अनभ्यस्त पण तरीही मूलगामी कुतूहलसुद्धा असंच सर्वत्र व्यक्त होतं. माणसाविषयींची त्यांना वाटणारी कणव सर्वत्र स्रवताना आढळते. अनुभवांच्या बंदिस्त रचना त्यांच्या कोणत्याच साहित्यात आढळत नाहीत.

परंतु त्याबरोबर हेही खरं की, एका वेगळ्या पातळीवरचे अनुभव त्यांच्या नाटकांत व्यक्त होतात. मानवी जीवनातल्या अशा अनेक समस्या त्यांनी आपल्या नाटकांत व्यक्त केल्या आहेत की ज्या त्यांच्या कवितांच्याद्वारे समाधानकारकपणे व्यक्त करता आल्या नसत्या. नाटक हा साहित्यप्रकार त्याच्या प्रकृतीशी जुळणारा नव्हता. त्यामुळे त्या क्षेत्रात त्यांना फारसं यश मिळालं नाही. परंतु मराठी नाटकाला स्वतःचं आणि वेगळं असं काही त्यांनी दिलं. त्यांच्या कादंबऱ्या नाटकांहून वेगळ्या आहेत. त्यांच्या केंद्रस्थानी एक अगदी वेगळीच समस्या आहे. आणि कादंबरी हा साहित्यप्रकार त्यांच्या प्रकृतीशी अधिक मिळता-जुळता असल्या कारणाने कादंबऱ्या लिहिण्यात त्यांना अधिक यश मिळालं. त्यांच्या काव्यात्मक प्रकृतीला अधिक वाव मिळाला.

मर्ढेकर आणि रेगे यांनी काव्यात जसं अगदी वेगळं असं केलं तसं त्यांनी केलेलं नाही. 'रणांगण'नं मराठी कादंबरीला जसं अगदी वेगळं असं रूप दिलं तसं त्यांच्या कादंबऱ्यानी केलं नाही. आणि नाटकांत जरी त्यांनी अगदी वेगळं, अपूर्व असं काही करण्याचा प्रयत्न केला, तरी त्यात त्यांना यश आलं नाही. परंतु या प्रत्येक साहित्यप्रकारात स्वतःची अशी मोलाची भर त्यांनी अवश्य घातली.

✠ ✠ ✠

आमची इतर प्रकाशने

अश्विनीस्पर्श	सौ. कुसुम अभ्यंकर	१५–००
आव्हान	,,	२०–००
दोन दिवसांची रंगतसंगत	,,	१५–००
जीवनदान	,,	२५–००
दीपज्योती	,,	२५–००
ठिणगी	,,	२०–००
विषवृक्ष	आनंदी विजापुरे	१२–००
जवानीची हाक	,,	८–००
चल वेच फुले	सौ. मंगला साठे	१८–००
चोरवाटा	रमेश मंत्री	८–००
विनोदाचा अमरकोश	,,	१२–००
निवडक मंत्री	,,	३०–००
कोल्हापुरी चिवडा	,,	१५–००
साखरेची चित्रे	,,	१२–००
कोल्ह्याची द्राक्षे	,,	१२–००
विनोदी महाराष्ट्र	,,	१६–००
सनी डेज	सुनील गावसकर	३०–००
१०१ श्रेष्ठ मानव	रा. प्र. कानिटकर	८–००
क्रांतिसूर्य जयप्रकाश	मोरेश्वर वाळिंबे	३–००
बोट धरधरून	सौ. शकुंतला फडणीस	१०–००
कोवळे दिवस	व्यंकटेश माडगूळकर	२४–००
खाली उतरलेलं आकाश	गंगाधर गाडगीळ	२५–००
खुषमस्करी	बाळ सामंत	१६–००
सांगू कुणा ?	सौ. शशिकला मेहुता	१८–००
महिलांसाठी योगासने	व. ग. देवकुळे	२०–००

गंगाधर गाडगीळ यांची ग्रंथ संपदा

कथासंग्रह	प्रकाशकाचे नाव
१) कडू आणि गोड (मानसचित्रे व कडू आणि गोड या संग्रहांचे संकलन)	पॉप्युलर प्रकाशन
२) गुणाकार (नव्या वाटा व भिरभिरे या संग्रहांचे संकलन)	पॉप्युलर प्रकाशन
३) कबुतरे	पॉप्युलर प्रकाशन
४) खरे सांगायचे म्हणजे	पॉप्युलर प्रकाशन
५) तलावातले चांदणे	पॉप्युलर प्रकाशन
६) बंडू	सुविचार प्रकाशन
७) पाळणा	सुविचार प्रकाशन
८) वेगळे जग	कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन
९) गाडगीळांच्या कथा	कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन
१०) वर्षा	लाखाणी
११) ओले उन्ह	लाखाणी
१२) उद्ध्वस्त विश्व	अभिजात साहित्य
१३) संसार	मॅजेस्टिक बुक स्टॉल
१४) स्वप्नभूमी	मनोरंजन प्रकाशन
१५) काजवा	मौज प्रकाशन
१६) आठवण	इनामदार बंधू प्रकाशन
१७) विळखा	मनोरंजन प्रकाशन
१८) श्रावण	प्रपंच प्रकाशन
१९) बाबांचा कॅलिंगड आणि मुलीचा स्वेटर	इंद्रायणी साहित्य
२०) खाली उतरलेलं आकाश	उत्कर्ष प्रकाशन

कादंबरी

२०) संघर्ष (अनुवादित)	मॅजेस्टिक प्रकाशन
२१) लिलीचे फूल	लाखाणी बुक डेपो
२२) दुर्दम्य (खंड १ आणि २)	सुविचार प्रकाशन

नाटक आणि नाटिका

२३) बंडू, नानू आणि गुलाबी हत्ती	सुविचार प्रकाशन
२४) पाच नाटिका	पॉप्युलर प्रकाशन

२५) बंडू नाटक करतो — पॉप्युलर प्रकाशन
२६) ज्योत्स्ना आणि ज्योती — सुविचार प्रकाशन
२७) वेड्यांचा चौकोन — लाखाणी बुक डेपो

वास वर्णन

२८) गोपुरांच्या प्रदेशात — सुविचार प्रकाशन
२९) साता समुद्रापलीकडे — सुविचार प्रकाशन

थळ दर्शन

३०) मुंबई आणि मुंबईकर — सुविचार प्रकाशन

ालवाङ्मय

३१) लखूची रोजनिशी — मॅजेस्टिक बुक स्टॉल
३२) धाडसी चंदू (स्वैर अनुवाद) — मॅजेस्टिक बुक स्टॉल
३३) आम्ही आपले थोर पुरुष होणार — केशव भिकाजी ढवळे
३४) शहाणी मुले — पॉप्युलर प्रकाशन

ीका वाङ्मय

५) खडक आणि पाणी — पॉप्युलर प्रकाशन
६) साहित्याचे मानदंड — पॉप्युलर प्रकाशन
७) खाडिलकरांची तीन नाटके — सुविचार प्रकाशन
८) पाण्यावरची अक्षरे — सुविचार प्रकाशन

र्थशास्त्र

९) आर्थिक प्रश्न आणि अर्थव्यवस्था
०) संपन्न समाज (अनुवाद) — वोरा अॅन्ड कंपनी
१) रिझर्व बँक (अनुवाद) — रिझर्व बँक

ुजराथी

२) मोहन राजा (अनुवाद)— सुमती दलाल

विनोदी ललित निबंध

३) फिरक्या–१ — सुविचार प्रकाशन
४) फिरक्या–२

१)	पॉप्युलर प्रकाशन	३५ सी. ताडदेव रोड, मुंबई–३४.
२)	मॅजेस्टिक बुक स्टॉल	गिरगाव नाका, मुंबई– ४.
३)	मौज प्रकाशन गृह	खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई– ४.
४)	कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन	विजयनगर कॉलनी, पुणे– ३०.
५)	सुविचार प्रकाशन मंडळ	४६१-४, सदाशिव, टिळक रोड, पुणे ३०.
६)	मनोरंजन प्रकाशन	अभ्यंकर बिल्डिंग, स्लेटर रोड, मुंबई ४.
७)	लाखाणी बुक डेपो	गिरगाव, मुंबई– ४.
८)	केशव भिकाजी ढवळे	बनाम हॉल लेन, गिरगाव, मुंबई– ४.
९)	अभिजात साहित्य	शीव, मुंबई–२२.
१०)	बोरा अँड कंपनी, पब्लिशर्स	३, राऊंड बिल्डिंग, काळबादेवी, मुंबई– २.
११)	प्रपंच प्रकाशन	१९४५, सदाशिव पेठ, पुणे ४११०३०.
१२)	उत्कर्ष प्रकाशन	४–२, रेणुका अपार्टमेंट्स, भांडारकर रोड, शिवाजीनगर–पुणे–४११००४.
१३)	इनामदार बंधू प्रकाशन	६३७ (नवा) सदाशिव पेठ, पुणे ४११०३०



आगामी प्रकाशने

* व्यंकटेश माडगूळकर

गावाकडच्या गोष्टी
पांढऱ्यावर काळे
हस्ताचा पाऊस
काळी आई
उंबरठा

* श्री. ज. जोशी

शृंगारवेल

* बाळ सामंत

बालबोध

गंगाधर गाडगीळ



जी. ए. कुलकर्णी :
भोवऱ्यात सापडलेला प्रतिभावंत
विजय तेंडुलकर :
गाजलेला पण तोकडा नाटककार
चि. त्र्यं. खानोलकर :
काव्यात न मावणारा कवि